

Delia Enyedi

JANOVICS

Cineast în generația 1900



DELIA ENYEDI

•

JANOVICS

Cineast în generația 1900

DELIA ENYEDI

JANOVICS

Cineast în generația 1900

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2022

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. Miruna Runcan

Conf. univ. dr. Anca Hațiegan

Fotografia de pe coperta: *Színházi Élet* 29 (1916): 12.

ISBN 978-606-37-1301-9

© 2022 Autoarea cărții. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă și se pedepsește conform legii.

Universitatea Babeș-Bolyai

Presa Universitară Clujeană

Director: Codruța Săcelean

Str. Hasdeu nr. 51

400371 Cluj-Napoca, România

Tel./fax: (+40)-264-597.401

E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro

<http://www.editura.ubbcluj.ro>

În memoria tatălui meu

Cuprins

CUVÂNT ÎNAINTE	9
MULȚUMIRI.....	15
INTRODUCERE.....	17
CAPITOLUL I.	
FAIMOSUL ANONIM AL GENERAȚIEI 1900.....	25
I.1. Budapestanul adoptiv	29
I.2. Balanța.....	30
I.3. Cercul de emulație Petőfi	33
I.4. „... voi fi actor”	35
I.5. Mentorul	38
I.6. Recepția și botezul.....	41
I.7. Sub zodia tripticului: actor, regizor, director de teatru	43
CAPITOLUL II.	
FILMUL MAGHIAR SE NAȘTE ÎN TRANSILVANIA	55
II.1. <i>Fotografii în mișcare pe Ulița Lupilor</i>	56
II.1.1. Filmul timpuriu ca agent narativ.....	58
II.1.2. Un experiment intermedial	62
II.2. <i>Pașii Escortatei</i>	66
II.2.1. Apollo, Urania și alte muze	66

II.2.2. Debut cinematografic în retorică naționalistă.....	71
II.2.3. Pro și Ja	78
II.2.4. De la Kaminer la Kertész spre Curtiz.....	80
II.2.4.1. <i>Banul Bánk</i> pe marele ecran.....	82
II.2.4.2. Pictorialism și narațiune în <i>Escortata</i>	86
II.2.5. „The Great Alexander”	94
II.2.6. Janovics și Bretan: istoria unei colaborări.....	101
II.3. Din grozăviile lumii și ale filmului.....	104
II.3.1. Filmul mut în slujba educației sanitare în Transilvania	104
II.3.2. Cronologii și analogii scenaristice	107
II.3.3. Spirocheta sifilisului în filme.....	112
CAPITOLUL III.	
CAZANIERUL	115
III.1. „Rămânem aici!”	116
III.1.1. „Eu mor; tu însă vei trăi”	118
III.1.2. O chestiune de mândrie națională	120
III.1.3. Câteva cuvinte sincere	124
III.2. Proiectul industriei cinematografice românești.....	131
III.3. Sfârșit la ridicarea cortinei	139
CONCLUZII	143
ACTIVITATEA CINEMATOGRAFICĂ A LUI JENŐ JANOVICS	159
REFERINȚE BIBLIOGRAFICE.....	167
DOCUMENTE DE ARHIVĂ CITATE	177

Cuvânt înainte

Proiectul unei lucrări monografice *în limba română* dedicată personalității lui Jenő Janovics are, în ceea ce mă privește, rădăcini mai vechi decât momentul 2010, când autoarea acestei cărți, dr. Delia Enyedi, și-a început studiile doctorale. Cândva, puțin după ce mi-am terminat studenția, am găsit accidental, într-un anticariat de pe strada Academiei din București, într-un teanc de volume prăfoase, ciudata și rara carte a lui Ștefan Mărcuș *Thalia română. Contribuții la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat și Părțile ungurene*, apărută în frământatul an 1945 la o obscură editură din Timișoara. Motivațiile care-au dus la apariția acestei lucrări sunt greu de aproximat, dar coincidența face ca anul apariției sale să fie același cu anul în care Janovics se stingea. În ea, episodul negocierilor și dramaticei preluări a clădirii teatrului din Cluj, în 1919, în vederea transformării sale în Teatru și Operă Naționale Române au reprezentat pentru mine, la vremea aceea (undeva între 1978 și 1983) un adevărat șoc. Evident, nimic din cele relatate acolo nu „transpirase” cumva până la tânăra critic de teatru, așa cum mă visam: nici din cărțile de istorie, nici din conversații particulare. Drept e și că, în Brașovul în care mă mutasem după absolvirea facultății, memoria culturală a comunității maghiare estompase, voit sau nevoit, asemenea evenimente, cel puțin în mediul generațional prin care mă mișcam eu. Abia peste ani, în conversații sporadice cu regretatul profesor József Kötő, aveam să mai îmbogățesc cu

noi perspective (unele de-a dreptul legendare) imaginea unidimensională pe care ți-o permitea cartea cântărețului de operă, devenit scurtă vreme chiar prefect de Arad, Ștefan Mărcuș. Oricum, cartea sa e una ciudată și – dincolo de inerentele suspiciuni ale tinerei sastisite până la exasperare de propaganda naționalist-ceaușistă –, am datoria să-i recunosc meritul de a fi încercat, din cine știe ce pricini, să cosmetizeze cât mai puțin cu puțință dramaticele evenimente din vara și toamna lui 1919. Încă de pe atunci, mi-am dorit ca, la un moment dat, cineva (care nu puteam fi eu, neștiind maghiară) să tragă cortina și să pună reflectoarele pe acest episod încărcat de atâtea emoții antagonice. Evident, cartea lui Mărcuș nu pomenește nimic referitor la experiența cinematografică a Clujului de dinainte de Marea Unire, iar figura lui Jenő Janovics, tratată cu destul respect, rămâne cantonată acolo doar în postura de încăpățânat director al companiei maghiare de teatru, care-și apără până în ultimul moment drepturile juridice și echipa. Despre omul de cinema aveam să aflu abia două decenii mai târziu, pe cale livrescă.

Jenő Janovics e, însă, o personalitate mult mai complexă decât simpla însumare a rolurilor sale sociale și culturale, iar volumul de față are excepționalul merit de a deschide drum explorărilor istorice și interculturale de care publicul de limbă română, fie el unul specializat sau nu, a fost privat în mod tradițional, în primul rând din motive politice rău înțelese și aplicate, în ultima sută de ani. Rezultat al unei cercetări de amploare și substanță care a acoperit, în teza doctorală a Deliei Enyedi, atât activitatea teatrală cât și pe cea antreprenorială și cinematografică, *Janovics. Cineast în generația 1900* se concentrează însă, așa cum spune și titlul, asupra celor din urmă dintre dimensiuni, punând în lumină, preponderent, avântul excepțional

pe care l-a luat producția de film în Cluj, în principal în intervalul 1913-1920, sub directa coordonare a conducătorului Teatrului Maghiar din orașul transilvan. Cu toate că în cartea de față cititorul va găsi, constant, referințe la directoratul teatral, la rolurile interpretate și la unele cicluri de spectacole promovate de el, această dimensiune – de majoră importanță – a vieții și personalității lui Janovics e pusă, din rațiuni de unitate tematică, pe un plan secund; ceea ce ne îndeamnă, de fapt, să sperăm ca procesul de recuperare să fie continuat și completat de alți cercetători teatrali, fie prin opere noi, semnate de autori români, fie prin traduceri. Nutresc convingerea că cei peste o sută de ani scurși de la finalul Primului Război Mondial oferă un răstimp suficient pentru ca procesul firesc de cunoaștere și recunoaștere reciprocă a valorilor și creațiilor cetățenilor Transilvaniei, indiferent de grupul etnic din care fac parte, să fi intrat deja pe făgașul unei europene normalități, scoțându-ne pe toți din auto-enclavizările, uneori umilitoare, alteori trufășe, în care am fost azvârliți, dar ne-am și complăcut, atât de lungă vreme.

Jenő Janovics reprezintă, din acest punct de vedere, un caz exemplar, iar deschiderea acestei ferestre biografice către publicul românesc poate (și chiar ar trebui) nu doar să stârnească curiozități accidentale, ci să provoace un amplu dialog cu privire la modelele artistice, economice, administrative și, la urma urmelor, de politică publică care s-au confruntat, s-au combinat și s-au amalgamat – conștient sau inconștient – în zbuciumata istorie a Transilvaniei, și a României ca atare, în secolul care, iată, s-a depărtat deja de noi cu trei decenii. Evreu născut într-un imperiu care-a dispărut, într-un oraș azi ucrainian, crescut și educat într-o Budapeșta cosmopolită, mascându-și, totuși, evreitatea prin trecerea la cultul reformat – cel mai probabil din pricina presiunilor, nerostite dar lesne de imaginat, la nivel de mentalități

și de practici politice –, Janovics devine, încă din tinerețe, *un bun patrimonial* al Clujului, cu a cărui dezvoltare urbană și culturală se va confunda până la dispariția, atât de molièrescă, din 1945. Janovics e în primul rând un actor, dar și un regizor, apoi un administrator-constructor de instituții, un inovator repertorial, doctor în litere și student întârziat la drept; e un patron burghez cu disciplină de ceasornic, un deschizător de drumuri în cinema (contribuind, cum vom vedea, la lansarea unor regizori și actori ulterior de faimă mondială), un om de afaceri prosper, un francmason tipic pentru generația sa, cumva asemănător lui Sadoveanu, de exemplu: ceea ce și explică faptul că poate discuta, la vremuri de restriște, pe picior de egalitate cu Octavian Goga sau Nicolae Iorga deveniți miniștri. E, una peste alta, o ființă cu multe chipuri, coagulantă, încăpățânată, hotărâtă; uneori e ferm și oarecum agresiv, alteori deosebit de diplomat, are prieteni nu doar în lumea teatrală, ci și între scriitori pictori și muzicieni, universitari și arhitecți; știe să se marketizeze și să-și facă vizibilă instituția și întreprinderile culturale; dar niciodată nu pare că lucrează doar pentru sine, ci în virtutea unui anume principiu comunitar în care investește și se investește. E lesne de imaginat că, în pofida tuturor realizărilor, o asemenea personalitate accentuată acumulează în timp și dușmani, iar implementarea politicilor antisemite din ambele țări, România și Ungaria, nu vor ține seama de excepționala sa contribuție artistică și economică: înlăturat mai întâi respectuos de la conducerea teatrului la mijlocul anilor '30, spre finalul războiului află că certificatul de botez e departe de a-l mai proteja și se ascunde mai întâi la Cluj, mai apoi în Budapesta; pentru a reveni, imediat ce războiul s-a sfârșit, ca să-și preia, pentru doar câteva luni, teatrul părăsit fără voie cu două decenii mai înainte. Se stinge pe scenă.

Teza centrală a cărții Deliei Enyedi, bine argumentată și expusă cu talent, e aceea că, pentru a-i înțelege personalitatea și opera, Janovics trebuie privit ca exponent al generației de artiști, oameni de știință și intelectuali de la 1900, dintr-o Europă Centrală întreținând încă idealul iluminării prin educație și promovării meritocratice, în perspectiva unui inevitabil progres ce avea, mai devreme sau mai târziu, să-și arate și să-și reverse roadele. Această perspectivă victorian-post-romantică își va pune amprenta asupra unei părți esențiale a acțiunilor și deciziilor artistului, în pofida faptului că secolul în care intrase și el, și atâția alții, cu energie și entuziasm va aduce cu sine provocări sociale, politice și economice dintre cele mai greu imaginabile. Conflagrațiile se vor succeda, revoluțiile vor inflama continentul, granițele se vor topi și reconfigura, criza economică va aduce după sine acutizarea fără precedent a ideologiilor totalitariste: iluziile post-romanice ale iluminării de masă pe cale educațională și culturală vor fi tocate mărunț de tăvălugul, parcă de neoprit, al unor tensiuni sociale imposibil de controlat.

Fără a idealiza generația 1900, asupra căreia, din cartea de față, plutește în primele capitole o oarecare, îndreptățită, nostalgie, e însă de remarcat rolul exponențial pe care personalitatea lui Janovics îl îndeplinește fără rest în acest context atât de zbuciumat al primei jumătăți a secolului XX: fără a fi un avangardist al artei teatrale (din studierea repertoriilor, preferințelor de înscenare și cronicilor reiese mai degrabă că artistul se dovedește înclinat spre un anume un clasicism), el deschide la Cluj poarta celei de-a șaptea arte încă din zorii coagulanți în care aceasta se desprinde de condiția sa de atracție de bălci, iar în interbelic propune și dezvoltă dimensiunile documentarului educațional, în special în slujba campaniilor de

igienă și sănătate publică. Valorile pe care și le asumă și slujește constant sunt cele ale promovării dar și conservării unei culturi maghiare nu doar strict localiste, ci comunicând constant cu celelalte culturi ale Europei. Iar acel emoționant episod al „rămânerii aici”, în Clujul lui 1919, evocat către finalul volumului de față, merită descoperit și interpretat azi, și de către cititorii români, în întreaga sa complexitate politică și culturală – consecințele acelei rămâneri se răsfrâng, deopotrivă, asupra vieții noastre a tuturor, și rodesc în continuare, în viața artistică, științifică și universitară a cetății.

Meritele cărții de față sunt, din toate aceste pricini, unele excepționale, ce merită, cu atât mai mult, puse în evidență. Ea deschide, sper eu, calea către studiile culturale interdisciplinare și multiculturale de care avem atâta nevoie, pentru a ne cunoaște, a ne prețui și a ne recupera reciproc valorile, fără fard și fără concesiile circumstanțiale, provocând generos la reflecție și acțiune concertată. Reîntoarcerea cineastului Jenő Janovics e un pas, unul esențial, între mulții pași care așteaptă să fie făcuți în acest sens, atât în cercetare și în studiile academice, cât și în producția editorială ca atare, în evenimentele muzeale, în conferințe și întâlniri profesionale de tot felul. Trebuie doar să ne dorim cu sinceritate să îi facem.

Miruna Runcan

Mulțumiri

Acum un secol, mai exact pe parcursul ultimelor două luni ale anului 1920, Jenő Janovics realiza ultimul film mut de lungmetraj. Cu un scenariu integrat tematic în campania mondială postbelică de igienă socială, cu o echipă de colaboratori care l-a inclus pe savantul Constantin Levaditi, *Din grozăviile lumii* încheia opt ani de producție cinematografică în Transilvania. Se păstrează astăzi informații despre șaizeci și șase de filme, dintre care câteva au supraviețuit sub formă de fragmente, iar patru pot fi vizionate aproape în integralitate.

Cu zece ani în urmă, schița unei cercetări dedicate lui Janovics se concretiza în primul raport de proiect doctoral, sub coordonarea Prof. univ. dr. Miruna Runcan. Prețuiesc nu doar documentul cu care am inițiat cercetarea, pe care mi l-a împrumutat din biblioteca personală, ci, mai ales, constanta sa încurajare ce reprezintă catalizatorul din spatele publicării acestui proiect. Existența lui i se datorează și îi mulțumesc.

Susținerea publică a tezei de doctorat, în 2013, a fost posibilă grație unui stagiul de cercetare desfășurat la Université Libre de Bruxelles. Generozitatea cu care Prof. univ. dr. Dominique Nasta m-a ghidat în domeniul studiilor de film mut a constituit centrul de greutate al demersului meu și, mai apoi, al procesului de revizuire ce a condus la versiunea de față a

lucrării. Îi rămân profund recunoscătoare pentru invitație și mentorat.

Nu în ultimul rând, le mulțumesc editorilor revistelor academice *Studies in Eastern European Cinema*, *Ekphrasis: Images, Cinema, Theory, Media*, *Studia UBB Dramatica*, *Studii și cercetări de istoria artei*, *Teatru*, *Muzică*, *Cinematografie*, precum și ale celor generaliste *Sinteza: Revista de cultură și gândire strategică*, *Lettre Internationale*, *filmtett.ro* care au publicat fragmente din această lucrare.

Introducere

Optsprezece luni de negocieri politice internaționale și incertitudini individuale s-au scurs până când ratificarea Tratatului de la Trianon, pe 4 iunie 1920, la Versailles, a recunoscut ceea ce Rezoluția Marii Adunări Naționale de la Alba Iulia proclamase pe 1 decembrie 1918. Acordul de pace încheiat la sfârșitul Primului Război Mondial între Puterile Aliate învingătoare și Ungaria, în calitate de succesor al Imperiului Austro-Ungar, a stabilit apartenența Transilvaniei la Regatul României. Peste noapte, aproximativ jumătate din cele trei milioane de maghiari pe care colapsul Dublei Monarhii i-a poziționat în afara granițelor țării de origine, care trăiau în această provincie, au devenit o minoritate (Steiner 96). În lumina noului statut, zeci de mii dintre ei au ales să emigreze. Amploarea consecințelor acestui fenomen asupra vieții sociale și economice din Transilvania primei jumătăți a secolului XX poate fi doar estimată. Cel puțin în ceea ce privește condiția nucleelor culturale din regiune un aspect este evident. În perioada interbelică, toate au fost marcate puternic de instabilitatea trupelor de artiști, cu excepția celui din Cluj/Kolozsvár¹. Tradiția teatrală de peste un secol și producția cinematografică din oraș au făcut notă discordantă, răspunzând circumstanțelor socio-politice delicate prin relativă continuitate, pe care au datorat-o lui Jenő Janovics.

¹ Denumirea actuală a orașului, Cluj-Napoca, a fost stabilită în 1974, printr-un decret semnat de Nicolae Ceaușescu.

În succesiunea lor, ipostazele lui Janovics de actor, regizor de teatru, istoric și critic literar, director de instituție teatrală și lirică, iar apoi de cineast, l-au condus înspre cea de arhitect al unei dinamici culturale care a contribuit la identificarea orașului transilvan ca punct de referință pe plan cultural european. În cele din urmă, decizia lui Janovics de a-și continua activitatea în România după Primul Război Mondial a exercitat un impact profund asupra colaboratorilor săi care i-au urmat exemplul și nu au părăsit Clujul. Au ales să îi rămână devotați celui care le-a devenit, în timp, maestru, pe parcursul a ceea ce a reprezentat etapa finală din cariera sa, orientată înspre stabilirea unui dialog cu mediul artistic românesc.

De-a lungul celor cincizeci de ani de carieră ai lui Janovics, această reorientare nu a reprezentat o premieră, ci a contribuit la diversitatea direcțiilor sale de interes care au inclus investigarea istoriei literaturii dramatice maghiare, racordarea scenelor transilvane la teatrul modern și explorarea potențialului filmului. Pentru a înțelege sursa acestui parcurs fertil nu trebuie omis faptul că între primul pas al artistului pe scena Teatrului Național din Budapesta, în 1892, și finalul tragic, pe cea a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, în 1945, s-a interpus o avalanșă de reconfigurări estetice. În primul rând, pe parcursul ultimului sfert de secol XIX, teatrul a evadat din postura de distracție golită de funcții a clasei de mijloc și, având ca reper idealurile sale elevate din secolele anterioare, s-a instalat în poziția modernă, ca factor de reflecție asupra condiției omului și a societății, pe care l-a conciliat cu statusul său fundamental de sursă de emoții. În al doilea rând, după ce a dominat primul deceniu al istoriei cinemaului, așa-numitul film timpuriu, non-narativ prin definiție, având ca miză demonstrarea tehnologiei capabile să dea viață fotografiilor, și-a epuizat resursele. S-a

inaugurat o perioadă de tranziție, caracterizată de efortul desprinderii de hegemonia teatrului în favoarea construirii unui limbaj propriu cinemaului narativ. Nu în ultimul rând, Janovics a fost martor direct, ca adolescent și ca tânăr artist, al dezvoltării remarcabile a Budapestei din jurul anului 1900, mai apoi, ca transilvănean, al dezmembrării Imperiului Austro-Ungar, urmare a primei conflagrații mondiale, și, în cele din urmă, ca evreu, al ascensiunii nazismului în Europa în contextul celei de a doua.

În literatura de specialitate, subiectul Jenő Janovics suferă o polarizare, relativ inevitabilă, în raport cu un punct nevralgic din istoria teatrului clujean. În mai 1919, autoritățile române au preluat sediul Teatrului Național Maghiar din Cluj, în vederea organizării Teatrului Național și a Operei Române. Faptul că marea majoritate a proiectelor importante ale lui Janovics a precedat acest moment a contribuit decisiv la tendința studiilor de limbă maghiară de a se concentra asupra carierei lui de dinaintea unirii Transilvaniei cu România. Prin contrast, numele său a început să fie menționat în lucrările românești de istorie culturală în contextul înființării Teatrului Național clujean și a rămas în atenția acestora strict din perspectiva colaborărilor teatrale româno-maghiare pe care Janovics le-a inițiat după 1919.

Detalii contextuale disculpă cele trei lucrări cu caracter monografic dedicate lui Janovics de eșecul corectării acestui tip de abordare fragmentară. Primele două apariții se leagă de același an al publicării, și anume 1924, și de același autor, dramaturgul și regizorul Sándor Imre, discipol apreciat al lui Janovics. Volumul *Dr. Jenő Janovics și teatrul*² (în original *Dr. Janovics Jenő és a színház*), completat de albumul omagial *Jubileul celor treizeci de ani de carieră teatrală și a celor douăzeci și doi de ani de*

² Titlurile și fragmentele de text fără versiuni în limba română apar în traducerea autorului prezentei lucrări.

directorat ai Dr. Jenő Janovics (în original Dr. Janovics Jenő harminc éves színészi és huszonkét éves igazgatói jubileuma), își asigură relevanța efortului editorial dacă avem în vedere perioada de aproape jumătate de secol care va trece până când va fi redactată o lucrare similară.

Politica de relativă liberalizare în raport cu cenzura din perioada imediat următoare instalării lui Nicolae Ceaușescu în funcția de prim-secretar al Comitetului Central a vizat și viața culturală a minorității maghiare. Ca o consecință, la sfârșitul anului 1969, s-a înființat editura Kriterion. Sub auspiciile acesteia au fost tipărite o serie de lucrări valoroase pentru istoria culturii maghiare din România, printre care și o monografie succintă dedicată lui Janovics. Cercetătorul clujean Lajos Jordáky, apropiat al artistului și, printre altele, autor al unei istorii importante a filmului mut din Transilvania, apărută la aceeași editură, a optat pentru varianta unui portret, în oglindă cu cel dedicat partenerei de viață a artistului, sub titlul *Jenő Janovics și Lili Poór. Portretele a doi actori* (în original *Janovics Jenő és Poór Lili. Két színész arcképe*). În postfața volumului, apărut în anul 1971, autorul anunța intenția dezvoltării subiectului într-un proiect editorial amplu, inițiativă întreruptă în etapa avansată a documentării, după cum o dovedește fondul Jordáky păstrat în arhivele Societății Muzeului Ardelean.

Aceeași perioadă a politicii de relaxare generală a regimului comunist a stimulat și includerea unor cercetători maghiari în colectivele de redacție ale unor lucrări de referință publicate sub egida Editurii Academiei Republicii Socialiste România. Este motivul pentru care anumite aspecte ale carierei lui Janovics au fost abordate tangențial, în limba română, prin capitole dedicate filmului și teatrului din Transilvania. Astfel, același Jordáky a semnat, în 1971 (cu varianta româniată a

prenumelui, Ludovic), o cronologie a introducerii cinematografului în această provincie până în 1918, în *Contribuții la istoria cinematografului în România 1896 * 1948* (197-206). Iar istoricul și criticul literar Elemér Iancsó a contribuit la *Istoria teatrului în România*, al cărui al treilea volum, tipărit în 1973, a rezervat o secțiune teatrului minorităților și, implicit, activității teatrului maghiar, de data aceasta de după 1918 (118-129).

Mai recent, cercetători clujeni, cum este Bálint Zágoni, sau budapeșteni, precum Gyöngyi Balogh, cercetătoare afiliată Arhivei Naționale de Film a Ungariei, au contribuit, individual și în colaborare, la valorificarea moștenirii cinematografice a lui Janovics. Colaborării dintre cei doi i se datorează editarea albumului *Istoria ilustrată a producției de film clujene din 1913 până în 1920* (în original *A kolozsvári filmgyártás képes története 1913-tól 1920-ig*, Filmtett Egyesület/Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2009). Lucrarea a completat numărul special al publicației *Filmspirál* dedicat cineastului Janovics, coordonat de Balogh în 2002. La cele două inițiative s-a adăugat un documentar realizat de Zágoni, în 2011, cu titlul *Jenő Janovics, Pathé-ul maghiar* (în original *Janovics Jenő, a magyar Pathé*).

Indiferent de abordarea din perspectivă teatrală sau cinematografică a subiectului Janovics, lucrările de specialitate pornesc, în mod inevitabil, de la consultarea arhivelor. În acest sens, eforturile scriitoarei și criticului de teatru Andrea Tompa de a prelucra o serie de documente asigură accesul cercetătorilor de limbă maghiară și engleză la episoade inedite din biografia artistului, contextualizate în articole academice sau ficționalizate în romanele *Casa călăului. Povestiri din epoca de aur* (în original *A hóhér háza. Történetek az aranykorból*, Kalligram, 2010; Libri, 2015/*The Hangman's House*. Seagull Books, 2021) și *De la cap și de la picioare. Doi medici în Transilvania* (în original *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben*, Kalligram, 2013).

În extrema opusă, în bibliografia românească se constată unele inadvertențe în ceea ce privește informațiile asociate, în special, cu cineastul Janovics. Spre exemplu, în două lucrări despre filmul românesc în care acesta este menționat, data decesului artistului este consemnată eronat, în ciuda menționării lui „Eugen Ianovici” drept cineast român în *Chronological History of Romania*, lucrarea pe care Constantin C. Giurescu a coordonat-o pentru UNESCO, în 1972 (252). Dar există câteva texte disparate care echilibrează astfel de informații inexacte prin conturarea unor portrete ale omului de teatru Janovics. O mărturie valoroasă în acest sens rămâne cea a lui Ștefan Mărcuș în *Thalia română. Contribuții la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat și părțile ungurene*, publicată în 1945, redactată din postura de martor la organizarea, în 1919, a instituțiilor culturale clujene. În contextul schimburilor interculturale care au urmat acestui moment, rolul jucat de Janovics a fost consemnat în principal de către Avram P. Todor în *Confluente literare româno-maghiare* (Editura Kriterion, 1983) și de către Tereza Peris Chereji în *Interferențe teatrale româno-maghiare* (Biblioteca Județeană Mureș, 2000).

Pe plan internațional, studiul publicat în 2008 de către universitarul John Cunningham despre producția cinematografică dezvoltată de Janovics în Transilvania a consolidat poziția artistului maghiar în galeria personalităților internaționale ale filmului mut. Asta după ce, în 2002, unul dintre cele mai importante festivaluri de profil din lume, Le Giornate del Cinema Muto, desfășurat anual în localitatea italienească Pordenone, îi dedicase cineastului o secțiune specială. În cadrul secțiunii Transilvanica au fost proiectate filmele *Din grozăviile lumii*, *Ultima noapte*, *Bătrânul infanterist și fiul său*, *husarul* și fragmentele care s-au păstrat din *Mânzul șarg*.

Un aspect semnificativ care lipsește din toate lucrările dedicate lui Janovics reiese din evocările figurii acestuia în diverse biografii de artiști ce au dat curs invitației de a i se

alătura pe scenele clujene de teatru și de operă, ori în fața sau în spatele aparatului de filmat. Printre aceștia se numără regizorii de film consacrați internațional sub numele de Michael Curtiz și Sir Alexander Korda. Astfel, este necesară articularea activității de antreprenoriat cultural desfășurată de Janovics, noțiune înțeleasă în contextul sfârșitului de secol XIX ca presupunând atragerea de „artiști sub angajare directă, protejând arta de intervenția guvernamentală și de capriciile maselor” (Kotler și Scheff 4). Janovics a fost, deci, om de teatru, de litere, de film și antreprenor cultural.

Din această perspectivă pluridisciplinară asupra biografiei artistice a lui Janovics derivă metodologia de cercetare a lucrării *Janovics. Cineast în generația 1900*. Diversitatea și amploarea realizărilor profesionale ale lui Janovics sunt interpretate prin prisma generației maghiare de care acesta aparține, în tradiția grilelor cu care istorici precum Gyula Szekfű, Zoltán Horvath, William O. McCagg, John Lukacs sau Mary Gluck au operat în jurul acestui concept. Mai exact, lucrarea de față își propune să restituie numele lui Jenő Janovics „generației 1900”, descrisă de John Lukacs în *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture*.

În primul capitol este demonstrată echivalența dintre biografia artistului și traseul formativ al membrilor acestei generații maghiare de excepție. Studiarea unor documente de arhivă și lucrări de memorii ale artistului reconstituie parcursul său din Ungvár până în Cluj, poziționând experiența Cercului de emulație Petőfi, la care Janovics a participat pe parcursul anilor de liceu din Budapesta, ca centru de greutate al unei cariere de excelență în teatru și film. Structura celui de-al doilea capitol respectă cronologia celor trei companii de producție cinematografică înființate de către Janovics, denumite Proja, Corvin și Transsylvania. Nefiind, însă, vorba despre o lucrare de istorie a filmului mut din Transilvania, sunt detaliate doar principalele colaborări în domeniul filmului

inițiate de către Janovics – cu Michael Curtiz, Sir Alexander Korda și Nicolae Bretan – și sunt decupate analitic trei producții, una teatrală și două cinematografice. Prima datează din 1898 și constă în spectacolul de teatru *Fotografii în mișcare*, montat de Janovics pe scena Teatrului de pe Ulița Lupilor. Pe baza afișelor păstrate, este explorată paradigma intermedială care explică raportul dintre textul piesei și calupul de filme proiectate, dar și receptarea contradictorie a spectacolului în rândul criticii și al publicului. Recuperarea unei copii a filmului *Escortata (A Tolonc)*, în 2008, din subsolul Centrului Cultural Maghiar din New York, conduce examinarea producției filmelor mute clujene în perioada cinemaului de tranziție. Regizat în 1914, de către Michael Curtiz, *Escortata* permite discutarea aplicată a sistemului stilistic al filmului, în contextul unei perioade de explorare a posibilităților estetice ale cinemaului narativ, fundamentată în moștenirea teatrală a pictorialismului. În cele din urmă, producția *Din grozăviile lumii* (1920) deplasează discuția în registrul sistemului narativ, printr-o analiză comparativă de scenariu. Poziția acestuia în finalul listei de filme realizate de Janovics determină un capitol al treilea sub formă de excurs în episodul controversat al preluării sediului Teatrului Național din Cluj de către autoritățile române și, implicit, al impactului pe care acest eveniment l-a avut asupra încetării producției cinematografice clujene.

În ansamblu, panoramarea portofoliului cinematografic al lui Janovics de șaiszeci și șase de filme realizate ca producător, în fișele de producție a patruzeci și două dintre acestea figurând ca regizor sau scenarist, pornește de la o premisă provocatoare. Debutul industriei cinematografice mute din Transilvania este fixat în 1913, an general acceptat de către specialiștii în domeniu (Brewster și Jacobs vi) ca fiind punctul de cotitură privind îmbunătățirea calității filmelor realizate concomitent în cele mai diverse colțuri ale lumii.

CAPITOLUL I.

Faimosul anonim al generației 1900

Prima generație esențialmente budapestană din istoria Ungariei, conform istoricului John Lukacs, a fost cea de la 1900. Definirea din perspectivă originară implică, însă, un paradox. Majoritatea membrilor acesteia s-a născut într-adevăr în Budapesta, dar în același timp o serie de reprezentanți de prestigiu s-au afirmat nu doar în afara capitalei maghiare, ci chiar a țării natale. Identificarea punctelor de convergență în evoluțiile literare, artistice sau științifice reunite în generația 1900 este cea care clarifică raportarea la Budapesta ca sursă stimulativă comună de tip cultural (Lukacs 142). Pe fondul climatului politic detensionat, datorat asumării autonomiei interne în cadrul Imperiului Austro-Ungar, consecință a semnării în februarie 1867 a Compromisului prin care s-a format Dubla Monarhie, și sub influența directă a exploziei demografice, la începutul secolului XX orașul a atins apogeul unei secvențe evolutive care i-a conferit titulatura de cea mai tânără dintre marile metropole ale Europei.

Descrierea pe care Lukacs o face Budapestei subliniază o simultaneitate decisivă a prosperității materiale și efervescenței intelectuale. Statisticile amintite în acest sens indică triplarea populației, dublarea clădirilor și multiplicarea de ordinul zecilor a numărului băncilor sau al publicațiilor cu apariție zilnică. În

spatele acestor valori impresionante pulsau reforme sociale și forme de expresie novatoare. Exponenții generației 1900, născuți în intervalul aproximativ 1875-1905 (Lukacs 138), au suprapus acestei epoci dinamice anii adolescenței, aspect esențial în înțelegerea budapestanismului invocat anterior. Indivizi de proveniențe sociale, confesiuni religioase și orientări vocaționale diverse au trăit experiența formatoare a majoratului la apogeul Budapestei, o concomitență crucială care a estompat, cel puțin temporar, diferențele dintre ei. În cuvintele lui Lukacs, „generația maghiară de la 1900 se concentrează pe un grup de indivizi ai căror ani *formativi* au survenit în sau în jurul anului 1900” (138). Prin urmare, legătura acestora prin naștere cu capitala maghiară devine un criteriu secundar. Esențial pentru a li se revendica apartenența la această generație este ca membrii ei să-i datoreze educația și, cel puțin, debutul carierei.

În mod previzibil, examinarea sistemului educațional la care a avut acces generația 1900 construiește replica fidelă a cursului și a ritmului de dezvoltare ale Budapestei. Dublarea proporțiilor și creșterea calității reprezintă, și în acest caz, cuvintele de ordine. Continuarea reformei educaționale, declanșate la mijlocul secolului XIX de către administrația austriacă, care impusese obligativitatea studiilor până la vârsta de doisprezece ani, a condus la dublarea numărului școlilor și, implicit, al profesorilor și elevilor din capitală. Procesul educațional a atins gradual standarde comparabile cu instituțiile vest-europene, în cazul ciclului primar în anii 1870, în al celui de nivel mediu în anii 1880 și în al celui superior în decursul anilor 1890. În această ultimă decadă, numărul studenților din Budapesta s-a dublat și el, iar din rândul acestora au făcut parte și primii reprezentanți ai generației 1900. În mod surprinzător,

talentul acestora nu a fost descoperit și dezvoltat pe parcursul studiilor universitare, ci al celor liceale. Explicația rezidă, în primul rând, în complexitatea programei de studiu care, în ciuda eforturilor perseverente de desprindere de Austria și de orice chestiune ce ține de aceasta, era construită după modelul austriac sau german. Un aspect la fel de important consta în excelența corpului profesoral din care nu era neobișnuit, la acea vreme, să facă parte deținători ai titlului de doctor sau personalități remarcabile din diverse domenii. Preocupați, în egală măsură, de norma de predare la liceu și de activitatea performantă de cercetare, aceștia erau invitați frecvent să susțină cursuri la universități și din rândul lor erau aleși chiar membri ai Academiei Maghiare de Științe (Lukacs 142-145).

Grație scriitorilor generației 1900, există mărturii¹ scrise, mai mult sau mai puțin ficționalizate, ale universului lor liceal. După cum subliniază Lukacs (146), numărul mare al textelor de acest gen și, în mod special, succesul lor la public nu au fost simple coincidențe. Au reprezentat un simptom al impactului profund al atmosferei anilor de liceu asupra a mii și mii de maghiari, fie ei membri ai unei generații culturale conceptualizate sau ai masei mari de anonimi care, după decenii de la părăsirea băncilor școlii, au transpus sau au recunoscut în paginile acestor volume propriile amintiri legate de atmosfera particulară a orelor de curs, de marile satisfacții și ocazionalele tragedii din afara lor, derulate simultan cu ascensiunea Budapestei.

¹ Lucrări literare inspirate de experiența liceală budapestană din jurul anului 1900 care au fost traduse în limba română sunt *Dați-mi voie, domnule profesor...* de Frigyes Karinthy (Traducere de Aurel Buteanu. București: Editura Tineretului, 1961; Timișoara: Editura Facla, 1977) și *Zmeul de aur* de Dezső Kosztolányi (Traducere de Alexandru Pezderka. București: Editura Albatros, 1982).

Evocări pline de nostalgie au fost, astfel, rezervate relației dintre elevi și cadre didactice, care nu s-au desfășurat strict în cadrul orelor de studiu din programă, ci și sub auspiciile unor societăți intelectuale auxiliare. Aceste cercuri de emulație, în original „Önképzőkör”, presupuneau coordonarea de către un cadru didactic a unui grup de elevi de liceu format prin voluntariat, elevi interesați de autoperfecționare în una sau mai mult discipline de interes personal. Deși lipsite de recunoaștere în afara instituției de învățământ care le găzduia, rezultatele competițiilor din cadrul lor, prezentate în cadrul unor festivități programate la sfârșitul fiecărui an școlar, se bucurau de un prestigiu considerabil în rândul elevilor (Lukacs 146). Este, deci, semnificativ faptul că secretul geniilor maghiare care vor alege emigrarea pare a fi explicat prin condiția superioară a liceelor maghiare de până la izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial (Frank 55). Cel puțin emergența masivă de talente ale Budapestei din jurul anului 1900 poate fi explicată tocmai prin cercurile de emulație, pentru că prin intermediul lor liceenii de excepție și-au descoperit și cultivat pasiunea pentru literatură, arte sau științe. Publicului lor restrâns le-au dedicat marile personalități maghiare de mai târziu redactarea primelor pagini de literatură, interpretarea primelor roluri, primele calcule sau experimente operate cu succes.

Este semnificativ faptul că noua elită intelectuală pe care acești indivizi au format-o și-a atras membrii mai puțin din vechea nobilime maghiară, în declin, cât din aspiranții evrei și germani ai clasei de mijloc, asimilați în mod deschis eforturilor de consolidare a națiunii maghiare. Integrați unui sistem social dominat de egalitate la nivel de educație și șanse, aceștia au preferat cosmopolitismul, pe care l-au cultivat prin studiul

limbilor moderne și prin stagii europene de cercetare. Nicio sferă de activitate nu pare să fi fost exclusă de membrii generației 1900, de la matematică sau economie până la filosofie sau fotografie. În lista lor se înscriu, printre alții, dramaturgul Ferenc Molnár, compozitorul Béla Bartók, dirijorul George Szell, jurnalistul Arthur Koestler, fizicianul John von Neumann, chimistul Georg de Hevesy, matematicianul Frigyes Riesz, fotografii André Kertész și Brasaï, arhitectul Marcel Breuer, filosoful Aurel Kolnai, psihanalistul Franz Alexander, economistul Lord Thomas Balogh și sociologul Karl Mannheim. După cum susține Lukacs, întocmai această diversitate neobișnuită a talentelor, în unele cazuri chiar genialitatea în mai mult de un domeniu, reprezintă elementul principal care o definește (140-141).

I.1. Budapestanul adoptiv

Coordonatele geopolitice variabile ale Europei Centrale pe parcursul ultimei jumătăți a secolului XIX și primei jumătăți a secolului XX ar fi putut să îl transforme pe Janovics în protagonist al unei cunoscute anecdote. Conform acesteia, un locuitor al Ungvár-ului (în prezent Ujhorod), unde artistul s-a născut pe data de 8 decembrie 1872, i-ar fi putut povesti unui antropolog că s-a născut în Ungaria, a urmat școala în Austria, a urmat facultatea în Cehoslovacia, a lucrat în Ungaria și Uniunea Sovietică, iar în prezent locuiește în Ucraina, toate acestea fără a-și fi părăsit satul. Nu a fost cazul artistului, deși pentru cei aproximativ 15.000 de locuitori ai Ungvár-ului (Kocsis și Kocsis-Hodosi 88) coincidența a făcut ca același an să fie unul memorabil. În 1872 a fost inaugurată prima linie de cale ferată, Ujhorod-Ciop, continuare firească a dezvoltării economice a

localității, declanșată la începutul secolului odată cu înființarea primelor fabrici.

Cu toate acestea, extinderea pieței muncii nu a reprezentat o promisiune suficientă pentru familia Janovics care putem presupune că își asigura traiul prin agricultură, îndeletnicirea asumată în principal de comunitatea maghiară din regiune, în timp ce populația de origine slavă se ocupa de creșterea animalelor și de exploatarea forestieră (Csernicskó 89). Deși nu se poate stabili cu exactitate momentul, Mór și Eleonora Janovics, împreună cu cei trei băieți și două fete, au urmat promisiunea oportunităților Budapestei înainte de anii de școală ai lui Janovics. Decizia lor nu a fost izolată, ci i-a integrat fenomenului extins de migrație a populației din provincie care, până la momentul izbucnirii Primului Război Mondial, a contribuit la creșterea numărului locuitorilor capitalei maghiare de la 270.000 în 1869 la 880.000 în 1910 (Hanák 12). Un raționament primar, de supraviețuire, a transformat familia Janovics într-una dintre sutele de mii de piese indispensabile, în marea lor masă, pentru declanșarea mecanismului care a consacrat Budapesta de la momentul 1900.

I.2. Balanța

Prima mare șansă a adolescentului Janovics a fost, deci, accesul la educație de calitate. Pentru viitorul artist, opțiunea pentru tipul de studii medii pe care le-a urmat pare surprinzătoare. Dintre cele trei variante avute la dispoziție, respectiv gimnaziul, defalcat pe profilurile umanist sau real, și școala superioară de profil real, a optat pentru cea din urmă. În termeni practici, de acces la educația de nivel universitar și

ulterior la eventuale poziții sociale importante, a fost categoric cea mai proastă alegere.

Originea acestui ciclu de studii în Ungaria data din 1849 când Imperiul Habsburgic a reglementat politica școlară pe teritoriul său prin intermediul legilor învățământului. Măsurile vizaseră îmbunătățirea generală a standardelor de calitate, precum și organizarea studiilor secundare. Transferul ulterior al controlului sistemului educațional de la Viena la Budapesta, în urma crizei politice internaționale din 1860, a stabilit două tipuri de traiectorii ale educației secundare, devenită obligatorie până la vârsta de cincisprezece ani: gimnaziul, cu o programă organizată în jurul studiului literaturii și al limbilor clasice, și școala secundară de profil real, axată pe predarea științelor naturale și a limbilor moderne (Nagy).

Avantajul adolescentului Janovics a fost acela că în perioada în care a urmat studiile medii, acest ciclu traversa un deceniu de perfecționare. Certificatul lui de absolvire a Școlii superioare cu profil real de pe strada Zerge, în prezent² Gimnaziul Mihály Vörösmarty, de la numărul 11 al străzii redenumite Nándor Horánszky, probează tonul encomiastic care însoțește toate referirile la complexitatea programei și componența valoroasă a corpului profesoral al liceelor budapestane din epocă. Conform documentului, Janovics a obținut la examenul de bacalaureat calitative maxime la discipline complexe și diametral opuse, precum limba și literatura maghiară și franceză, matematică și istorie, în timp ce

² Pagina de internet a Gimnaziului Mihály Vörösmarty din Budapesta, www.vmgssuli.hu, dedică o secțiune specială personalităților din diverse domenii care au fost elevi ai instituției. Numele lui Jenő Janovics lipsește din lista, de altfel cea mai lungă, a absolvenților deveniți artiști.

cunoștințele de limba și literatura germană și fizică i-au pus mici probleme, fiind evaluate cu calificativul „bine” (Certificat³ de bacalaureat al școlii reale, 22 iunie 1891).

Eleganta semnătură care i-a validat rezultatele îl dezvăluie pe directorul instituției de învățământ ca fiind nimeni altul decât József Felsmann, traducătorul *Codexului Kalocsa*, valoroasa colecție de peste 200 de texte lirice germane scrise între secolele XII-XIV. Felsmann a împărțit catedra cu nume cel puțin la fel de importante precum esteticianul, istoricul și criticul literar Jenő Péterfy și Károly Patthy, traducătorul în limba maghiară al operei lui José Echegaray y Eizaguirre.

În această companie selectă, Janovics a obținut aprecierea dascălilor, ca urmare a capacităților intelectuale peste medie pe care le-a demonstrat, cât și pe cea a colegilor, pentru generozitatea cu care i-a asistat în momentele tensionate ale evaluărilor. Cel mai bun exemplu în acest sens a fost chiar proba scrisă a examenului de bacalaureat, pe care artistul o va rememora în detaliu după exact o jumătate de secol. Elevii anului terminal, reuniți în aceeași sală de examinare, au primit subiecte diferite. Lui Janovics i-ar fi fost suficient un interval de o jumătate de oră pentru a-l rezolva pe cel care i-a revenit, dar a ales să nu îi semnaleze acest lucru profesorului supraveghetor, ci să rezolve și subiectul colegilor. Va compara sentimentul care l-a copleșit la finalul examenului, când a predat ultimul lucrarea, cu cel al căpitanului de vas care părăsește ultimul nava confruntată cu dezastrul (1941, 188).

Prestația școlară onorabilă nu a trădat balanța fragilă cu care Janovics a opus aptitudinilor demonstrate în studiul

³ Titlurile documentelor de arhivă citate au fost traduse în limba română de către autorul lucrării. Denumirile originale pot fi consultate în secțiunea specială dedicată acestora la finalul lucrării.

materiilor reale descoperirea pasiunii pentru literatură. Putem presupune că opțiunea de a urma o școală superioară cu profil real nu i-a aparținut. Oricât de precoce ar fi fost, este greu de crezut că la vârsta de zece ani, când a început primul an de studiu, ar fi avut argumente valide pentru a o accepta sau a o respinge. Cel mai probabil, alegerea a reflectat intenția, perfect legitimă de-altfel, a părinților săi de a-și îndrepta fiul spre domeniul promițător al ingineriei, într-o capitală în plină dezvoltare urbanistică. Un detaliu demonstrează excluderea, la acea vreme, a proiecției unei cariere a lui Janovics în domeniul literelor sau al artelor. Prestigiul gimnaziului era cel care garanta admiterea la facultățile umaniste, care i-au exclus vreme îndelungată pe absolvenții școlilor reale (Nagy).

În ciuda bunelor intenții ale familiei și a eforturilor lui ale de a le onora, Janovics a început să echilibreze orele pe care le dedica matematicii sau fizicii cu studiul intens al limbilor engleză, franceză și germană. Miza era aceea de a citi în original operele lui Shakespeare, Molière sau Schiller (Lajos Jordáky 1971, 17). Un singur pas îi despărțea fascinația pentru literatura europeană clasică de revelația teatrului.

I.3. Cercul de emulație Petőfi

În ciuda programului încărcat și a relațiilor favorabile cu profesorii și colegii, Janovics a acordat un verdict „cenușiu” (1941, 188) primilor ani petrecuți în școala superioară. Percepția i se va modifica abia în toamna anului 1888 când, după o așteptare aparent interminabilă, proaspătul elev de clasa a șasea s-a putut alătura cercului de emulație organizat în cadrul școlii lui (Legitimăție de membru, 13 octombrie 1888). Denumit în

memoria poetului național Sándor Petőfi, acest cerc de perfecționare se adresa exclusiv elevilor din ultimii trei ani de studiu. Entuziasmul și ambiția pe care le-a dedicat Cercului de emulație Petőfi i-au adus lui Janovics, în cel de-al doilea an de la înscriere, cu excepția secțiunii dedicate fizicii, toate premiile puse în competiție: câte doi forinți de argint pentru cel mai „sobru”, respectiv cel mai „comic”, recitator, zece coroane de aur pentru cunoștințele de matematică și marile premii, de câte douăzeci de coroane de aur, la secțiunile literatură, pentru o analiză a poemului *János Viteazul (János vitéz)*, scris de patronul literar al cercului, și o compoziție literară, nuvela *Fülöp Karmazsin* (Janovics 1941, 189). Incursiunea pe teritoriul beletristicii, absentă din activitatea literară a maturității, s-a mai concretizat cel puțin încă o dată prin schița *Nori negri (Sötét fellegek)*, pe care Janovics a scris-o și a citit-o în cadrul festivităților din anul absolvirii (Invitație la festivitățile publice..., 21 martie 1891).

Marea majoritate a acestor episoade și detalii ne parvin chiar de la Janovics, prin intermediul fragmentelor memorialistice inserate în lucrarea cu caracter monografic pe care a dedicat-o Teatrului clujean de pe Ulița Lupilor. O serie de capitole evocă traseul care l-a înscris în istoria instituției în care a ocupat succesiv funcțiile de actor, regizor și ultim director. Asemenea colegilor de generație 1900, acest drum a pornit din timpul anilor de studii medii, mai exact din miezul unui cerc de emulație. În acest context stimulat, adolescentul Janovics s-a orientat spre literatură, prin incursiuni în critică și compoziție, la care s-au adăugat exerciții de interpretare ale unor texte lirice precum *Doamna Pókai (Pókainé)* de Pál Gyulai și *Barzii din Wales (A walesi bárdok)* de János Arany. Dar toate aceste experimente artistice au

gravitat în jurul adevăratului său nucleu de interes care a fost, încă din prima clipă, teatrul.

În retrospectivă, orele petrecute de Janovics în cadrul Cercului de emulație Petőfi, de-a lungul a trei ani, au reprezentat un ritual de inițiere în arta dramatică, dovadă fiind revizitarea prin proiecte ample de maturitate a celor trei texte în care și-a asumat primele roluri de amator. Impactul acestora asupra elevului și asupra viitorului artist a fost covârșitor, chiar dacă cronologia celor trei spectacole contrazice memoria sexagenarului Janovics. Primul rol de amator al lui Janovics a fost cel al lui Adam ca Danton în *Tragedia omului*, capodopera lui Imre Madách, spectacol jucat în fața profesorilor, a colegilor și, cel mai probabil, a părinților săi pe data de 23 martie 1889 (Invitație la festivitățile cercului..., 23 martie 1889). Nu s-au păstrat documente care să ateste cea de-a doua experiență actoricească în afara detaliilor oferite de artist și anume că, în anul următor, elevii ar fi pregătit scene din piesa *Iulius Cezar* de William Shakespeare (1941, 189). În cele din urmă, înaintea absolvirii, Janovics l-a interpretat pe banul Petur în actul al doilea al dramei istorice *Banul Bánk* de József Katona (Invitație la festivitățile publice..., 21 martie 1891). Peste mai bine de treizeci de ani, Pál, unul dintre frații artistului, a fost cel care a identificat reprezentația drept momentul în care „zarurile au fost aruncate” întrucât reușita spectacolului l-ar fi făcut pe directorul Felsmann să exclame: „Acest Janovics este un veritabil talent actoricesc! Este deja actor!” (Imre *Dr. Janovics Jenő harminc...*, 28).

I.4. „... voi fi actor”

În timp ce pasiunea lui Janovics pentru arta actorului prindea contur în circumstanțele aparent improprie ale unei

instituții de învățământ cu profil real, scena Teatrului Național din Budapesta strălucea sub conducerea lui Ede Paulay. Considerat drept unul dintre cei mai valoroși directori de teatru maghiari, acesta a recurs la experiența sa complexă de regizor prolific, dramaturg, traducător, istoric de teatru și profesor de actorie pentru a construi un mandat cu atât mai valoros cu cât s-a derulat într-o perioadă în care dramaturgia reprezenta cea mai slabă ramură a literaturii maghiare (Banham 506). Paulay a contabilizat în portofoliul perioadei petrecute la Naționalul budapestan, din 1878 până la moartea sa survenită în 1894, premiera pieselor *Tragedia omului* de Imre Madách și *Csongor și Tünde* de Mihály Vörösmarty, două dintre cele mai importante rezultate ale eforturilor de construire a unei literaturi dramatice maghiare de pe parcursul secolului XIX.

Afișele acestor stagiuni au devenit obiecte de contemplație pentru tânărul Janovics, capabil să recite din memorie distribuții și echipe de producție complete, dar posibilitățile financiare limitate ale familiei transformau un bilet de spectacol într-o achiziție rară. Determinarea care îl va caracteriza de-a lungul întregii cariere începea să se manifeste tocmai prin soluția pe care a găsit-o pentru a-și asigura mai des prezența în rândul spectatorilor:

La un moment dat, am gândit curajos și măreț: cu un scris frumos, caligrafic, am compus o cerere adresată omnipotentului domn director și în aceasta mărturiseam faptul că aş dori să devin actor, însă nu am nicio posibilitate de a viziona o reprezentație a vreunei piese clasice, deși tocmai din acestea aş învăța cel mai mult. Am schițat înduioșător condițiile mele de trai și dorința mea: aceea de a mi se acorda, din când în când, câte un bilet gratuit. (1941, 191)

Reacțiile de nedumerire pe care le-a provocat această solicitare în drumul spre destinatar nu a afectat seriozitatea cu care i-a fost tratat conținutul. Un răspuns a fost promis pentru a doua zi după depunerea cererii la sediul instituției. În jurul amiezii, Janovics a obținut învoirea de la ora de filosofie susținută de Péterfy și s-a îndreptat emoționat spre Teatrul Național. În agitația curții înțesată de actori, figuranți și muncitori a deslușit doar numele vedetelor teatrului, Mari Jászai și Imre Nagy. Ajuns în interiorul clădirii, a înțeles de ce aceste două nume erau pe buzele tuturor. Din biroul alăturat secretariatului răzbătea ciocnirea vocilor pregnante ale celor doi actori. Janovics își va aminti cum „cu dragă inimă m-aș fi volatilizat, dar picioarele mele prinseseră rădăcini” (1941, 193). Liniștii bruște, care a durat câteva minute, i-a urmat apariția protagoniștilor disputei, care au părăsit încăperea și, în urma lor, a mediatorului, nimeni altul decât Paulay. Totul se întâmpla sub privirile unui Janovics nemișcat, dezorientat, dornic de a evada neobservat. Informat cu privire la identitatea tânărului, directorul teatrului și-a apropiat privirea de el privirea din spatele ochelarilor, până la intimitatea respirației. A făcut un pas înapoi, l-a măsurat din creștet până în tălpi, conchizând: „Am citit cererea ta. Neobișnuită solicitare. Dar, din când în când, să ți se dea biletul cerut” (1941, 194). Janovics va deveni un beneficiar constant al biletelor speciale rezervate în special criticilor, foarte rar anunțându-se că faptul că „nimeni, *nici tânărul*, nu primește bilet” (1941, 201).

Poate sub impactul caruselului emoțional al circumstanțelor neașteptate, poate datorită turului de forță actoricesc sau, cel mai probabil, combinației dintre cele două, primul spectacol la care Janovics a avut acces gratuit prin

bunăvoința administrației Teatrului Național din Budapesta a marcat metamorfoza pasiunii lui adolescente pentru actorie în vocație. „Această reprezentație memorabilă a *Hamlet*-ului a consolidat în mine hotărârea, finală și de neclintit, că voi fi actor” (1941, 200). Peste ani, o parte a distribuției remarcabile (*Hamlet*: Imre Nagy, *Ofelia*: Emilia Márkus, *Gertrudis*: Mari Jászai, *Regele*: László Gyenes, *Polonius*: József Szigeti, *Horatio*: Károly Mihályfi) își va încredința talentul în mâinile lui Janovics, ca viitor regizor și director de teatru, deși, la acel moment, cufundat în întunericul sălii de spectacol, acesta se visa actor.

I.5. Mentorul

După susținerea cu succes a examenului de bacalaureat, în iunie 1891, primul pas al lui Janovics în direcția studiilor superioare în arta actorului a însemnat, de fapt, pasul înapoi spre experiența liceală a teatrului de amatori. Înmarmat cu studiul intens al unei serii de roluri, atât masculine, cât și feminine, din piesele *Banul Bánk*, *Tragedia omului* și *Iulius Cezar*, și stimulat de grandoarea reprezentațiilor teatrului din Budapesta, tânărul a decis să abordeze în mod deschis singura piedică din calea planurilor lui. Familia Janovics își dorea în continuare pentru cel mai mic dintre membrii ei o specializare în domeniul ingineriei. Recunoștința profundă cu care Janovics îi va evoca în amintirile lui pe Péterfy și Patthy s-a datorat intervenției decisive a acestora în conflictul familial pe care l-a declanșat prin opțiunea pentru o carieră atât de diferită cum era cea în teatru. Martori ai descoperirii talentului elevului lor în cadrul Cercului de emulație Petőfi, cei doi profesori au fost primii care i-au sprijinit parcursul spre scenă. Mór și Eleonora au avut de partea lor nu doar

argumentul siguranței financiare, ci și al respectabilității meseriei de inginer în defavoarea aparentei frivolități a vieții unui actor. Totuși, sfaturile unor dascăli valoroși au cântărit suficient în ochii lor de oameni simpli încât să determine stabilirea unui compromis: acceptul studiilor superioare de actorie ale lui Janovics, atât timp cât erau dublate de cele de inginerie. Preocuparea, de bună credință, a părinților săi a fost de a preîntâmpina pierderea unui semestru, „dacă peste o jumătate de an sau un an vreau totuși să revin pe drumul cel bun” (1941, 201).

Cunoștințele solide în științe exacte i-au permis lui Janovics să se înscrie la Politehnică, specializarea Inginerie mecanică, iar pregătirea teatrală din cadrul cercului de emulație la examenul de admitere în Academia de Actorie, actuala Universitate de Teatru și Film din Budapesta. Comisia de evaluare a fost prezidată de nimeni altul decât Paulay, director și cadru didactic al instituției. Pentru susținerea probei, Janovics a ales să recite *Lunaticul (Őrült)*, poezie de Sándor Petőfi, și apoi să interpreteze câteva fragmente din atât de familiarul, pentru el, act II al piesei *Banul Bánk*.

În programul încărcat al cursurilor teoretice din prima parte a zilei și al celor practice din cea de a doua, la care Janovics adăuga prezența frecventă la spectacolele Teatrului Național, orele de inginerie și-au găsit cu greu locul. În scurt timp, a acceptat sfatul lui Paulay de a reconsidera sarcina imposibilă de a duce la bun sfârșit două direcții de educație opuse și de a renunța definitiv la visul părinților săi de a avea un fiu inginer. Sfârșitul anului universitar i-a rezervat un imbold chiar mai puternic, și anume investiția de încredere a întregului corp profesoral, care a decis să îi permită accesul direct în cel de-al treilea an de studii, în baza rezultatelor excepționale pe care le

obținuse. Mesajul din spatele deciziei, formulată tot de director, a fost scurtarea timpului petrecut pe scena școlii, în fața cadrelor didactice și a colegilor, în favoarea celui rezervat marilor scene și publicului de teatru. Cincizeci de ani mai târziu, Janovics va recunoaște cu umilință: „nici acum nu mă rușinez că am sărutat atunci mâna lui Paulay” (1941, 210). Gestul impulsiv a fost respins cu fermitate, însă relația dintre cei doi va avansa în cea dintre un discipol și mentor. În ipostaza de regizor, Paulay îi va permite studentului său de suflet să i se alăture la repetiții de spectacole și, deși cadrele didactice ale Academiei de Actorie erau reprezentate de actori de talia lui Ede Ujházi și Mari Jászai sau de dramaturgul Gergely Csiky, cursurile practice susținute de Paulay rămâneau preferatele lui Janovics.

De-a lungul celor trei ani de studii, tânărul actor în devenire a părăsit în repetate rânduri scaunul de spectator sau pe cel al ucenicului într-ale regiei și a pășit pe scena Teatrului Național din Budapesta. Prima satisfacție a avut-o chiar în primul an, interpretându-l pe Lucianus în *Hamlet* (Imre Dr. Janovics Jenő és a színház, 3). I-au urmat roluri minore, construite cu dedicare, în piese de Jean-François Bayard, Giuseppe Giacosa, Adolphe Belot sau Ferenc Herczeg (Lajos Jordáky 1971, 20). Dar reprezentația examenului de absolvire a fost cea care a dat măsura talentului lui Janovics. Profund afectat de decesul lui Paulay, survenit cu doar două săptămâni înaintea evenimentului, Janovics și-a canalizat suferința și cunoștințele dobândite în construcția unui rol cu care a atras atenția unuia dintre cei mai renumiți critici ai vremii, Zoltán Ambrus. Pe 28 martie 1894, acesta consemna în *Pesti Napló*:

Absolvenții Academiei de Actorie au fost prezentați în spectacolul *Cocoșatul* de Adolphe Belot. În rolul principal l-am văzut pe Jenő Janovics. (...) Acesta se simte extrem de

confortabil pe scenă și părăsește academia drept un actor complet. A interpretat rolul dificil cu multă măiestrie și impact, fiind recompensat meritoriu cu aplauze furtunoase.
(Imre Dr. Janovics Jenő és a színház, 4)

I.6. Recepția și botezul

Treptat, legături afective și instituționale care se destrămau l-au lăsat pe Janovics tot mai singur în fața provocărilor vieții în Budapesta. La dispariția mentorului și părăsirea Academiei de Actorie s-a adăugat curând decesul mamei. Peste toate plana o amenințare tacită care începea să prindă contur. De-a lungul întregii istorii a evreilor maghiari, perioada dintre emanciparea acestora și sfârșitul Primului Război Mondial, este asociată confortului maxim al unei patrii. Privilegiul drepturilor câștigate în 1867 a fost completat prin stimularea contribuției acestora la dezvoltarea economică și socială a țării, în contextul eforturilor în plan internațional, de echilibrare a forțelor în formula administrativă a Austro-Ungariei, și a celor în plan național, de creștere a numărului populației maghiare în raport cu minoritățile non-maghiare.

Anul 1895 a marcat apogeul acestei perioade fecunde prin ceea ce este denumit „recepția”, în original „a receptió”, termen ce desemnează includerea iudaismului printre religiile recunoscute legal în Ungaria (Patai 361). Privită ca o victorie, în egală măsură, a evreilor din țară, dar și a principiilor liberale care o dominau, această conjunctură face ca decizia lui Janovics de a se despărți de religia în care a fost botezat să pară greu explicabilă. Un certificat de botez datat 21 septembrie 1895, eliberat de către Biserica Reformată din Piața Calvin din

Budapesta, consemnează faptul că, înainte de a împlini 23 de ani, Janovics a renunțat la iudaism (Extras..., 21 septembrie 1895). Putem specula că ceea ce artistul începea să resimtă erau germeii de intoleranță tocmai față de amploarea influenței evreilor maghiari, stimulată de ascensiunea antisemitismului austriac. Pentru moment, aristocrația împărțase încă optimismul epocii și, de-a lungul ultimului deceniu al secolului XIX, a izolat manifestarea acestui antisemitism deocamdată vag (Lukacs 187-188). Dar pentru Janovics și alți contemporani de-ai săi, în egală măsură tineri sau maturi, garanția aceasta s-a dovedit a fi prea fragilă.

Raphael Patai atrage atenția asupra a ceea ce s-a dovedit a fi o practică extinsă a convertirii la creștinism a evreilor maghiari. O dovadă în acest sens este contabilizarea botezurilor consemnate în biografiile a jumătate din personalitățile selectate în *Lexiconul Evreiesc Maghiar*, publicat în 1929. Numărul real a fost cu siguranță mai mare, având în vedere că, spre exemplu, în cazul lui Janovics acest aspect lipsește din paragraful care îi este dedicat (Ujvári 406). O explicație din spatele acestei decizii rezidă în perpetuarea, la nivel social, în pofida drepturilor și libertăților legiferate, a unei inegalități în termeni de prestigiu și chiar de șanse între creștinii maghiari și evreii maghiari. Botezul creștin le asigura acestora din urmă, dacă nu penetrarea rândurilor elitei implicate în deciziile țării, cel puțin înlesnirea accederii în posturi superioare, spre exemplu în domeniul universitar sau guvernamental. În plus, estomparea practicilor religiei iudaice în anii de după Compromis se pare că a reprezentat un confort suplimentar pentru tinerii care au acceptat, astfel, cu mai multă ușurință botezul în perspectiva beneficiilor pe care le promitea (Patai 371-374).

Opțiunea lui Janovics de a se desprinde de condiția de evreu nu a condus în derizoriu raportul lui cu religia. Într-o interpretare mai onestă, botezul în religia reformată deconspiră calculul pragmatic din spatele viitoarelor studii doctorale și, probabil, al asumării rolurilor politice și sociale⁴ influente de mai târziu. În ceea ce privește subiectul sacralității, în ocaziile când Janovics l-a atins în scrierile lui, l-a abordat în registrul artelor spectacolului. Cel mai bun exemplu rămâne compararea sentimentului pe care i-l inspira imaginea Teatrului clujean de pe Ulița Lupilor cu evlavია umilă pe care mărturisea că o trezesc în intimitatea sufletului „doar cele mai sacre biserici” (1941, 230).

I.7. Sub zodia tripticului: actor, regizor, director de teatru

Pentru un artist tânăr precum Janovics, Budapesta din jurul anului 1900 era locul ideal de care putea să aparțină întrucât orașul cultiva, mai mult ca oricând, respect profund pentru operele intelectuale de toate tipurile. Reducerea dramatică a populației analfabete a stimulat piața editorială și dezvoltarea presei, iar raritatea unor saloane literare autentice a mutat dezbaterile în cele aproape 600 sute de cafenele care, la 1900, animau viața culturală a orașului de pe Dunăre (Lukacs 148). La mesele lor, artiștii își găseau inspirația și oamenii de cultură își confruntau opiniile despre tot ceea ce anima orașul, de la literatură, la pictură și teatru. În cazul celui din urmă, este semnificativ faptul că, între 1896 și 1907, construirea a nu mai puțin de cinci teatre independente în capitala maghiară (Banham 506) a echilibrat dominația anterioară a Teatrului Național.

⁴ Pe data de 19 ianuarie 1901, Janovics va deveni membru al Lojei masonice Unio, din Cluj-Napoca (Varga 146), iar în 1918 va fi numit la conducerea Partidului Radical maghiar (Gidó 235).

Janovics a întors spatele tuturor acestor oportunități. Pe parcursul primilor doi ani de după absolvirea Academiei de Actorie, numele lui a apărut pe afișele teatrului din Miskolc, cu reprezentații și în Szolnok, Zaláu, Șimleu Silvaniei și Târgu-Mureș, pe al celui din Seghedin, printr-un singur popas în Dej, pe al celui din Timișoara, cu reprezentații în Buda și în Bratislava și, în final, pe afișul reprezentațiilor de vară din Oradea pe care le-a susținut trupa Teatrului de pe Ulița Lupilor. Conform propriilor mărturisiri ale artistului, fiecare popas nu a însemnat mai mult decât „o treaptă mai aproape de orașul visului și sufletului meu: Cluj” (1941, 219).

Faima teatrului clujean, depășită doar de cea a Teatrului Național din Budapesta, a întreținut aura unei destinații care l-a preocupat pe Janovics încă din perioada studenției. Confidentul lui în această privință fusese chiar Paulay, care împărtășea pe deplin entuziasmul studentului său, grație propriei experiențe clujene de trei ani, ca actor și regizor, pe care o credita pentru suflul artistic particular pe care a reușit ulterior să îl transfere teatrului din capitala maghiară (Janovics 1941, 186). Janovics a urmat, deci, drumul spre Cluj cu certitudinea celei mai bune opțiuni. În mod providențial, acest parcurs spre orașul din Transilvania a reprezentat un permanent debut. Evident, nu a fost vorba despre un debut în actorie. În ciuda rolurilor pe care i le-au oferit contractele numeroase încheiate într-o perioadă relativ scurtă de timp, experiențele particulare de care a avut parte l-au inițiat în diverse aspecte pe care le implica viața într-o companie de teatru de provincie, pregătindu-l pentru provocarea experienței clujene.

Ritmul și metoda de lucru a teatrului din Miskolc a debutat pentru Janovics cu înmânarea textului unui rol, pe fondul unor

repetiții în derulare, încă din primele minute ale întrevederii cu directorul instituției, în dezacord cu experiența sa anterioară la Academie sau la Teatrul Național. Rolul primit a fost cel al cavalerului Roger în montarea piesei *Cele două orfeline* scrisă de Adolphe d'Ennery și Eugène Cormon. Nici reputația regizorului Antal Kazaliczky nu a salvat amatorismul trupei formată din actori cărora le lipseau, cu puține excepții, studiile de specialitate. Prima săptămână de activitate l-a forțat să se acomodeze cu ritmul dificil al onorării sarcinilor ce i-au revenit: rolul Armand în *Dama cu camelii* de Alexandre Dumas, cel al lordului Rochester într-o adaptare a romanului *Jane Eyre* de Charlotte Brontë și cel al lui Loris Ipanoff în *Fedora* lui Victorien Sardou. Din postura de nou venit, s-a văzut nevoit să își aducă propria contribuție artistică într-un repertoriu deja stabilit și deja reprezentat, fiind lipsit de oportunitatea unor repetiții atât de necesare. A avut parte, însă, și de o primă satisfacție. Perseverența cu care a onorat, nu fără efort, atribuțiile, i-a permis reluarea primului rol în teatrul de amatori, Adam în spectacolul *Tragedia omului*.

Încheierea stagiunii a inaugurat turneul de vară al teatrului din Miskolc care i-a rezervat lui Janovics o revelație. Pentru prima seară de spectacol, în Szolnok, a acceptat sarcina de a compune și interpreta un prolog care să celebreze cei o sută de ani de istorie teatrală maghiară. Acest artificiu simplu de divertisment i-a oferit prilejul de a medita asupra potențialului completării spectacolului de teatru cu o prelegere cu caracter educativ. Chiar dacă îi va acorda ideii aproape două decenii de germinare înainte de a găsi condițiile propice pentru a-i da o formă concretă, putem presupune faptul că prelegerile introductive pe care Janovics le va inaugura mai târziu în

practica teatrală au reprezentat, cel mai probabil, ecoul rafinat a nouă versuri simple, pierdute în amintirea verii anului 1894.

O seară oarecare din noua stagiune devenea pasul următor spre Cluj, căci printre spectatori se număra directorul teatrului din Seghedin. Deși acesta a părăsit sala de spectacol imediat după reprezentație, fără a propune cel puțin o ofertă de lucru vreunui actor, trei zile mai târziu, Janovics a primit prin poștă oferta unui contract. Fără a sta pe gânduri, a răspuns afirmativ, urmând să onoreze perioada rămasă din contractual în derulare, mai exact până în Duminica Floriilor din anul 1895, sărbătoarea reprezentând reperul calendaristic utilizat de teatre pentru începerea, respectiv expirarea, contractelor de muncă (Janovics 1941, 214-219).

O săptămână mai târziu, Janovics completa trupa de actori al celui de-al treilea cel mai prestigios teatru din țară, după cele din Budapesta și Cluj, și proba această evaluare onorantă prin mediul de lucru propice dezvoltării performanței actorilor. Meritul fusese al directorului, Lajos Makó, la rândul său un actor experimentat. Din păcate, un exces de orgoliu s-a interpus brusc între colaborarea dintre cei doi și a redus întreaga experiență la popasul în Dej, prima destinație a turneului de vară. Distribuirea lui Janovics în rolul lui Paris, în defavoarea celui principal în piesa *Romeo și Julieta*, i-a rănit orgoliul tânărului actor care a solicitat, nici mai mult, nici mai puțin decât desfacerea contractului de muncă. Afectat de acest episod, Janovics a recurs la infuzia de inspirație pe care i-o furniza capitala maghiară. A solicitat un bilet la un spectacol al companiei de teatru condusă de Ignác Krecsányi care juca la acel moment în teatrul din Buda. Ceea ce a obținut pe lângă bilet a fost propunerea de a-l interpreta, în calitate de actor oaspete, pe Loris Ipanoff.

Experiența anterioară a rolului a fost dublată de adaptabilitatea la termene scurte de repetiții, antrenată în Miskolc, și a contribuit la o prestație actoricească recompensată cu oferta unui contract permanent (Janovics 1941, 221-223).

Predominanța operetei în repertoriul noului teatru de care aparținea i-a oferit lui Janovics suficient timp liber pentru a lua pulsul culiselor și al sălii de spectacol. Pentru început, s-a implicat într-o chestiune de ordin contractual. Regizorii de teatru din Ungaria plănuiau, în secret, să modifice formula existentă a contractelor de muncă de douăsprezece luni, dintre care o lună de concediu de vară plătit, cu una care să ofere actorilor doar nouă luni de activitate remunerată și trei luni de concediu fără plată. Actorii, reuniți într-o ședință de urgență l-au delegat pe Janovics ca reprezentant al breslei și l-au însărcinat să redacteze un memoriu adresat celor mai înalte foruri de decizie ale țării. Pentru prima dată, calitățile de lider ale lui Janovics le-au precedat pe cele de actor. Prin determinare și precizie a argumentelor, documentul nu doar că a preîntâmpinat aplicarea măsurilor solicitate de regizori, ci a declanșat o reevaluare oficială, și implicit, o îmbunătățire a drepturilor și condițiilor de muncă ale actorilor maghiari (Janovics 1941, 226).

De-a lungul anului petrecut în trupa de actori a lui Krecsányi, Janovics și-a îndreptat atenția, în egală măsură, asupra publicului de teatru. Experiența reprezentațiilor anterioare în fața spectatorilor maghiari și români a fost completată de întâlnirea slovacilor din Bratislava și a nemților și sârbilor din Timișoara. Desigur, multiculturalismul Imperiului Austro-Ungar nu a reprezentat pentru el o revelație, ci o oportunitate de pregătire pentru eterogenitatea publicului care îl aștepta la Cluj. Sub conducerea lui, teatrul clujean va sprijini schimburile culturale în special între comunitățile artistice

maghiară și românească, în timp ce particularitățile tehnice ale cinematografului mut îl vor determina să integreze filmelor produse de companiile lui intertitluri în limbile principale vorbite în oraș.

În perioada petrecută în Timișoara, Janovics a primit invitația, atât de mult așteptată, care l-a legat definitiv de Cluj. Aceasta a venit din partea noului director al teatrului clujean, Dezső Megyeri. În acord cu tradiția acelor ani itineranți, în calea acestei destinații finale s-a interpus o escală de turneu estival, astfel că, pe 1 aprilie 1896, Janovics a ajuns în Oradea, în postura de proaspăt actor al Teatrului de pe Ulița Lupilor. Pe parcursul jumătății de an cât a durat acest popas, interesul lui principal a rămas în sfera analizei de public. Nerăbdător să facă cunoștință cu cel din Cluj, l-a studiat pe cel din Oradea. Similitudinile dintre cele două orașe, la nivel de număr al populației și de compoziție etnică, păreau a-i promite identificarea unui portret unitar al spectatorilor de teatru din Transilvania.

În fond, după colonizarea masivă a provinciei cu populații din Imperiu, în secolul XIX, raporturile între etniile care o locuiau nu s-a modificat semnificativ. O comparație între rezultatele recensămintelor din anii 1880 și 1900 indică limba română drept limba maternă a peste jumătate din totalul locuitorilor, respectiv 56,98 și 54,98 de procente, urmată de maghiară, cu 25,92 și 29,54 de procente și de germană cu 12,45 și 11,95 de procente⁵ (Rotariu, Semeniuc și Mezei 11). Dar ceea ce se detașa ca fiind un indicator important al evoluției demografice pe parcursul celor două decenii l-a reprezentat creșterea semnificativă a populației de etnie maghiară. Tipul de raportare a acestei comunități în dezvoltare față de teatru l-a interesat pe Janovics,

⁵ În continuarea clasificării urmau limbile slovacă, ruteană, sârbă/croată și „alta”.

fiind bine-cunoscut faptul că aceasta era activă cultural, dovadă că o treime din totalul cărților tipărite în limba maghiară erau cumpărate în Transilvania (Barta et al. 596).

Abia când a putut compara radiografierea pe care o făcuse publicului de teatru maghiar din cele două orașe, Janovics a constatat falia dintre acestea. Avantajul distanței reduse față de capitală, unde se deplasau frecvent pentru a urmări spectacole, sau de unde le întâmpinau la scurt timp după premiera lor, îi făcea pe orădeni să manifeste exigență, atât în judecarea repertoriilor, cât și a calității prestațiilor actricești. În schimb clujenii, conservatori și tradiționaliști, dădeau dovadă de toleranță și își recompensau actorii cu dragoste și loialitate, oferindu-le ritmul necesar cultivării talentului și promisiunea unei cariere îndelungate (Janovics 1941, 227-229). Din aceste motive, pentru cei mai mulți dintre artiștii de teatru Oradea reprezenta o haltă, cel mai adesea în drumul spre Cluj. Janovics va surprinde, la rândul său, farmecul inexplicabil al orașului care îi determina pe fiecare dintre aceștia ca, după prima vizită, să revină mereu și mereu. Sau să rămână definitiv, cum o va face el.

În toamna anului 1896, când Janovics a ajuns, în cele din urmă, în Cluj, a găsit un oraș ce sprijinea entuziast cultura maghiară. Din 1872, când împăratul Francisc Iosif I semnase decretul de înființare a unei universități, orașul devenise un centru important de pregătire academică care găzduia, pe lângă biblioteca universității, cu fondurile ei valoroase, Societatea Maghiară de Cultură din Transilvania (E.M.K.E.), Societatea Muzeului Ardelean (Erdélyi Múzeum Egyesület) și o serie de muzee importante (Bunea și Țoca 344-349). Ca urmare a unor măsuri legislative cu privire la utilizarea limbii maghiare în Imperiu, aceste instituții, alături de teatru și operă, nu îi serveau doar pe etnicii maghiari din oraș. Pentru a înțelege elanul

cultural maghiar din Cluj, el trebuie analizat în contextul mai amplu al „maghiarizării”, procesul de aculturație care a vizat minoritățile din Ungaria în perioada dualismului. Deși a reprezentat un proces treptat, declanșat la începutul secolului XIX, odată cu înlocuirea utilizării în administrație a limbilor latină și germană cu limba maghiară, nucleul l-a constituit Legea naționalităților. Promulgată în 1868, textul acesteia vorbea despre o singură națiune, cea maghiară, în cadrul căreia minorităților le erau garantate o serie de drepturi, printre care și utilizarea limbii materne în educație (Hitchins 320). Criticile care s-au îndreptat împotriva formulărilor sale ambigue, pe alocuri contradictorii, s-au dovedit a fi întemeiate, pentru că legi și ordonanțe ulterioare au anulat aceste drepturi. Spre sfârșitul secolului, viața administrată, economică, dar și educațională și socială, funcționau în limba maghiară. Acest lucru explică faptul că în 1900, din totalul populației Clujului, de aproximativ 50.000 de locuitori, dintre care 41.000 erau maghiari, puțin peste 6.000 români și mai puțin de 2.000 germani, peste 90 de procente din totalul clujenilor se declarau vorbitori de limbă maghiară (Rotariu, Semeniuc și Mezei 254-257).

Ca proaspăt clujean, primul demers al lui Janovics a vizat înscrierea la studii de doctorat în științe umaniste (Carnet de doctorand, 11 februarie 1898). A optat pentru ruta de specializare în limbă și literatură maghiară și franceză, estetică și filozofie (Janovics 1941, 233). O suită de tratative în privința chestiunii integrării limbilor clasice în programa școlară, purtate între forțele liberale și cele conservatoare, vor înlătura într-un final lipsa studiului lor drept obstacol pentru înscrierea la unele facultăți umaniste (Nagy). Dar pentru moment, lipsa lor din programa școlii reale pe care a absolvit-o, irelevantă la momentul înscrierii la Academia de Actorie, l-a ajuns din urmă.

Deși putea face dovada unor cunoștințe de bază de limba latină, lipsa celor de greacă i-a blocat accesul la studii. Din fericire, a găsit înțelegere la rector, care i-a aprobat înscrierea la universitate în regim special, de audient, cu promisiunea că, la momentul atestării cunoștințelor de latină și de greacă, perioada urma să fie consemnată retroactiv în traiectoria academică.

Încurajat de oportunitatea care i se oferea, Janovics a început să studieze în aceeași zi. Pentru o evaluare mai indulgentă a cunoștințelor dobândite cu dificultate, el a apelat la călugării catolici ai ordinului Premonstratens, bunii săi prieteni pe care și-i făcuse în Oradea, cu ocazia spectacolelor teatrului clujean susținute în oraș (Janovics 1941, 234). În gimnaziul pe care aceștia îl conduceau, Janovics confirma, la începutul lunii septembrie, cunoștințele de limba latină (Supliment la certificatul de bacalaureat, 9 septembrie 1896) și, un an mai târziu, în decembrie, pe cele de limba greacă (Supliment la certificatul de bacalaureat, 15 decembrie 1897). Calificativul obținut la ambele evaluări, cel de „suficient”, îndreptățea soluția aleasă. Janovics își va susține teza de doctorat în 1900, cu o lucrare despre viața și opera dramaturgului Csiky Gergely, unul dintre profesorii săi de la Academia de Actorie.

„Din primul moment am simțit că, din voință proprie, de acest oraș nu mă voi despărți niciodată” (Janovics 1941, 230). A fost prima senzație pe care i-a trezit-o lui Janovics Clujul, care se dovedea a fi tot ceea ce a visat ani la rând. Nu neapărat universitatea sau bibliotecile, muzeele sau cercurile intelectuale l-au fermecat, ci străzile liniștite, de-a lungul cărora se înghesuiau cocioabe dărăpănate sub greutatea istoriilor necunoscute pe care le purtau, alături de vile pretențioase, care se străduiau să conducă orașul în epoca modernă. Și, indiferent pe care dintre aceste străzi decidea să o urmeze în desele lui

plimbări, Janovics găsea întotdeauna la capătul ei Ulița Lupilor, cu al său prim teatru care își trăia ultimii ani de existență.

Dar acest aspect nu implica nici faptul că era o instituție foarte veche, nici că istoria teatrală clujeană ar fi început în anul 1821, odată cu construcția sa. Cea mai veche reprezentație teatrală din oraș a fost consemnată în anul 1614, când școlari aparținând centrului iezuit Cluj-Mănăstur au interpretat o piesă în limba latină (Ceuca et al. 9). Janovics remarca, într-un articol publicat în *Pesti Napló*, faptul că „interesantul joc sau grijă a soartei a făcut ca teatrul maghiar transilvan și József Katona să se nască în aceeași zi” (citat în Káli Nagy 12). Și chiar dacă istoricii se contrazic în privința zilei exacte, dacă a fost 11 sau 17, aceștia cad de acord asupra faptului că în noiembrie 1792 aristocrația și intelectualitatea clujeană a sprijinit înființarea primei trupe de teatru permanente din oraș, condusă de actorul și dramaturgul János Kótsi Patkó. Primul mare protector al trupei clujene a fost baronul Miklós Wesselényi, o figură relevantă prin eforturile pe care le-a depus pentru a obține în beneficiul acesteia sprijin financiar din partea autorităților transilvănene, dar și pentru reglementa aspecte ale vieții teatrale, deopotrivă artistice și administrative. Ca o consecință a deciziei sale de a diviza trupa clujeană, în 1806, membrii ei trimiși în Budapesta au reprezentat nucleul de actori care vor fonda prima companie de teatru permanentă din capitala maghiară. Celor rămași în Cluj le-a fost rezervată scena Teatrului de pe Ulița Lupilor, prima clădire construită în acest scop pe teritoriul Ungariei.

Planurile lui Janovics referitoare la teatrul clujean, în care spera să se dezvolte în umbra marilor artiști cărora li s-a alăturat, s-au dovedit a fi limitate. După doar o jumătate de an de actorie la Cluj, Megyeri l-a numit regizor. „Aveam doar 24 de ani, eram actor de trei ani și eu să îi regizez pe Gyula E. Kovács, István

Szentgyörgyi, Dezséry, Vendrey și pe ceilalți mari actori?” (Janovics 1941, 235). *Fratele Mariei (Mária báltja)*, o piesă de József Bokor, a devenit primul spectacol de teatru regizat de Janovics.

La sfârșitul primului an de activitate într-o nouă formulă de conducere, ca proaspăt doctor în Filologie, Janovics a considerat că era momentul potrivit să își completeze experiența și cunoștințele cu aprofundarea nemediată a tendințelor teatrului vest-european. A obținut o bursă a statului maghiar mai ușor decât aprobarea concediului pe un an de la teatru. Cu promisiunea de a transmite în permanență adresa la care va putea fi găsit, în vara anului 1900 și-a început stagiul european în Berlin și Londra, după care s-a îndreptat spre Paris. Sejurul prelungit pe care îl plănuise în capitala franceză a fost întrerupt după doar câteva zile de la sosire de o telegramă prin intermediul căreia era anunțat că a fost numit director artistic al Teatrului de pe Ulița Lupilor (Janovics 1941, 244).

Stagiunea 1900-1901, pe care a coordonat-o, începea să divulge discret impactul asupra lui Janovics al unui nou tip de dramaturgie care ajunsese deja pe scenele europene, în pofida impedimentelor sau chiar a interdicțiilor pe care le întâmpinase la început. Estetica modernistă pe care o inaugura își găsisese public în societăți teatrale și cluburi private, încă din 1887, în Théâtre Libre din Paris, doi ani mai târziu și în Berlin, în cadrul Freie Bühne și, începând cu 1891, în Independent Theatre din Londra (Esslin 343). Prin urmare, în repertoriul teatrului clujean la început de secol XX, dominat de dramaturgie clasică maghiară și de un număr semnificativ de piese de Shakespeare, se găsește o reprezentare a spectacolului *Nora* de Henrik Ibsen, programată pe data de 30 mai 1901 (Registru de spectacole, Stagiunea 1900-1901). Detaliul este cu atât mai relevant cu cât abia după 1904, an în care un grup de intelectuali vor forma Compania Thalia în

Budapesta, membrilor acesteia li se va recunoaște meritul de a aduce pe scena teatrală maghiară piese ale dramaturgilor moderni precum Ibsen, Strindberg, Shaw sau Hauptmann (Banham 506).

Direcția modernistă pe care începea să se angajeze teatrul clujean, sub influența lui Janovics, a fost obturată de viziunea conservatoare pe care o readucea Megyeri, în calitate de nou director administrativ. În ciuda relației anterioare de colaborare dintre cei doi, Janovics a luat o decizie care cu câțiva ani mai devreme ar fi părut imposibilă, și anume sistarea colaborării cu Teatrul de pe Ulița Lupilor. În perioada de pauză ce a urmat, a redactat o lucrare ce a devenit al doilea volum al lucrării de doctorat și a acceptat oferta de preluare a directoratului singurului teatru pe care l-a părăsit în termeni conflictuali, cel din Seghedin, unde va petrece următorii trei ani.

Coincidența expirării simultane a contractului său în această localitate și cel al lui Megyeri în Cluj a generat un conflict administrativ alimentat de orgolii și complicații, în al cărui punct culminant Janovics a preluat directoratul ultimului an de activitate al teatrului clujean, sortit demolării. Judecând după afișele păstrate, stagiunea finală, 1905-1906, a reunit într-un veritabil tur de forță dramaturgie clasică internațională și maghiară, cu o serie întreagă de premiere, montări ale unor piese de teatru recuperate din istoria îndepărtată a teatrului maghiar, drame populare, spectacole de operă și operetă, încheindu-se grandios, pe data de 17 iunie 1906, cu spectacolul *Banul Bánk*. În spatele ușilor închise ale Teatrului de pe Ulița Lupilor rămânea și un spectacol teatralo-cinematografic regizat de Janovics în 1899.

CAPITOLUL II.

Filmul maghiar se naște în Transilvania

Anul 1896 a marcat în Budapesta celebrarea mileniului, a celor o mie de ani de când Regele Árpád a întemeiat națiunea maghiară, așezând-o în patria ei istorică. Kinetoscopul a fost inclus, alături de alte invenții, în expoziția extravagantă organizată cu această ocazie. Pe parcursul primei jumătăți a aceluiași an, proiectorul fusese deja demonstrat în diverse locuri din capitala maghiară, precum cafeneaua Hotelului Royal care a găzduit o proiecție organizată de către un angajat al fraților Lumière, pe data de 10 mai (Cunningham 5-6). Evenimente similare deveniseră comune pe întreg teritoriul Europei. În București, jurnalistul Mihail (Mișu) Văcărescu, semnând cu pseudonimul Claymoor, a scris o cronică entuziastă a primei proiecții de fotografii în mișcare din România, organizată la sediul ziarului *L'Indépendance Roumaine*, pe 27 mai (Cantacuzino 6).

Ca o ironie în istoria viitorului centru de producție cinematografică mută care va reprezenta puntea de lansare pentru alți doi membri ai generației 1900, regizorul Michael Curtiz și producătorul Sir Alexander Korda (Lukacs 140), prima proiecție organizată în Cluj a fost amânată pentru ultima zi a anului 1896. Ziarul *Ellenzék* anunța „fotografii în mișcare interesante” ce urmau să fie prezentate în sala de bal a

clădirii¹ Reduta. Programul, ce consta în trei proiecții consecutive, a fost anunțat, deci, pentru după-masa zilei de 31 decembrie. O cronică publicată două zile după eveniment îi îndemna pe clujeni să nu rateze „cea mai surprinzătoare” dintre invențiile lui Edison:

Acestea nu sunt imagini voalate, ci înregistrări fidele naturii, care sunt proiectate pe perete în mărime naturală, fidele până la deziluzie. Sute și sute de persoane apar și se mișcă în același timp, de parcă ar fi niște figuri vii. (citată în Xantus)

Deși nu este documentată, prezența lui Janovics printre membrii publicului era extrem de probabilă, având în vedere statutul lui de la acel moment, de tânăr artist, doctorand și viitor bursier avid să ia pulsul vieții culturale europene. Iar doi ani mai târziu, preocuparea concretă în ceea ce privește filmul timpuriu va lua forma unei colaborări cu un personaj enigmatic pe nume M. Benkő (Stein), în etapa de pregătire a spectacolului de teatru *Fotografii în mișcare*.

II.1. *Fotografii în mișcare pe Ulița Lupilor*

De-a lungul anului 1898, Benkő a fost o prezență constantă în Transilvania, demonstrând cinématographe-ul, taumatographe-ul sau Teatrul lui Edison în localități, mai mici sau mai mari, precum Alba Iulia, Blaj sau Dumbrăveni (Ludovic Jordáky 1971, 197). În luna octombrie a aceluiași an, Janovics a obținut de la

¹ Clădirea Reduta găzduiește în prezent Muzeul Etnografic al Transilvaniei, pe strada Memorandumului, numărul 21. Sub această denumire, reprezenta, asemenea tuturor clădirilor similare din capitalele de provincii austro-ungare, un centru al vieții politice, administrative și, în special, artistice.

Teatrul de Comedie din Budapesta drepturile de a monta pe scena clujeană o versiune a spectacolului de mare succes *Fotografii în mișcare* (*Mozgó fényképek*).

Bazată pe farsa *Hans Hucklebein*, scrisă de Oscar Blumenthal și Gustav Kadelburg în 1897, intriga spectacolului consta în ghinionul protagonistului de a-și invita soția și soacra la o proiecție de film care conținea dovada infidelității lui. În sezonul teatral 1897-1898, piesa a fost cel mai montat text pe scenele germane, însumând un total impresionant de 724 de reprezentații (Bonnell 188). Premiera budapestană din 29 aprilie 1898 este considerată prima fuziune dintre scena teatrală maghiară și film, grație conceptului inovativ de a insera în spectacol un calup de douăsprezece filme, fiecare cu o durată de aproximativ un minut. Seria purta numele *Aventura din Siófok* și fusese produsă în studioul din Lyon al fraților Lumière (Bálint 87).

Janovics și-a asumat regia și interpretarea rolului principal, devenit Kapor Kálmán, în traducerea maghiară semnată de Jenő Heltai. Un inconvenient a intervenit în planurile lui. A primit doar unul dintre filmele din seria originală și anume *Scenă din Siófok* (*Siófoki jelenet*). Sursa celorlalte filme pe care le-a folosit a fost identificată de către cercetătorul Lajos Jordáky. Cu toate acestea, un aspect minor necesită dezambiguizare. În lucrarea dedicată istoriei filmului mut din Transilvania, Jordáky a făcut legătura între filmele folosite de Janovics și catalogul de titluri al lui Benkő pe baza unui afiș al spectacolului-demonstrație *Kinematograph*, susținut de acesta din urmă pe data de 2 ianuarie 1899 (Jordáky 1980, 15-16), *Fotografii în mișcare* având premiera o zi mai târziu, deci pe 3 ianuarie. Analizând afișul în discuție, autorul prezentei lucrări notează faptul că este datat 22 ianuarie.

Cele patru reprezentanții ale spectacolului *Fotografii în mișcare* au inclus versiuni diferite ale calupului de filme. După

cum am menționat, prima reprezentație a avut loc în 3 ianuarie 1899 și a conținut aceleași filme ca în a doua, programată în seara următoare: *Dansul fahirilor indieni* (*Az indiai fakirok táncza*), *O femeie la trapez* (*Egy nő a trapézen*), *Bicicliștii* (*A byciklisták*), *Dansatoare excentrice* (*Excentrikus tánczos nők*), *Pictor rapid* (*Gyorsfestő*), *O scenă de grădină* (*Egy kerti jelenet*), *Sosirea trenului* (*Vonat megérkezése*), în completarea *Scenei din Siófok*, programat ultimul. Pentru cea de a treia reprezentație, pe 9 ianuarie, lista filmelor a fost modificată cu *Dans tradițional scoțian* (*Skót nemzeti táncz*), *Scenă la dentist* (*Jelenet a fogorvosnál*), *O scenă din Trilby* (*Trilby-ből egy jelenet*), *Poligonul de tragere al prințesei Fife* (*Fife herczegnő czéllövészete*), *Scenă stradală iarna* (*Utczai jelenet télen*), *Scăldatul negrilor* (*Négerék fürdése*), *Tren berlinez* (*Berlini vonat*). Trei zile mai târziu, programul a combinat filme din toate cele trei reprezentații anterioare. Și în aceste două dăți, calupul de filme s-a încheiat cu *Scenă din Siófok*.

II.1.1. Filmul timpuriu ca agent narativ

Sub umbrela conceptului de cinema de atracții, fundamentat în dialectica dintre confruntarea exhibiționistă și absorbția diegetică (Gunning 2000, 232), selecția de filme inserate în *Fotografii în mișcare* impune o dublă interpretare. Constrânse de limitări de natură tehnică, aceste filme au constatat în cadre individuale, de durată scurtă, non-narative, subliniind calitatea atracțională a subiectului: mișcările impresionante ale siluetelor umane (în timp ce dansează, execută numere de circ sau dovedesc dexteritate) sau ale vehiculelor (sub forma unui tren care se deplasează), în completarea celor, extrem de comune în epocă, de scene urbane și subiecte exotice. În terminologia propusă de Georges Méliès cu privire la categoriile de vederi

cinematografice (138-140), aceste filme au aparținut, cel mai probabil, celei de vederi naturale și celei de scene aranjate artificial. Cu excepția *Scenei din Siófok*, scopul lor nu era acela de a comunica publicului un conținut structurat sub formă narativă. Stimulul pe care l-au exercitat asupra spectatorilor a fost generat de demonstrarea unei tehnologii capabile să înregistreze și să redea mișcarea pe o suprafață de proiecție fixă.

În 1899, atracția exercitată de film includea posibilitatea spectatorilor de a călători, în cele mai diverse colțuri ale lumii, aproape sau departe, în contururile trasate de proiector. În traducerea maghiară a piesei *Fotografii în mișcare*, cinemaul berlinez din versiunea originală devenise unul budapestan, păstrat ca atare în adaptarea pentru scena clujeană. Analizând textul reprezentației, se pare că termenul de cinema desemna o cafenea, cel mai comun spațiu pentru proiecții de film la sfârșitul secolului XIX. În raport cu capitala maghiară, locul de desfășurare al acțiunii piesei reflecta, de asemenea, bogata viață culturală pe care cultura cafenelelor o stimula. Proximitatea, și implicit familiaritatea, spațiilor diegetice ale cafenelei și ale popularei destinații de vară Siófok au contribuit la o decodare particulară din partea publicului a posibilelor funcții asumate de filmul timpuriu.

Scenă din Siófok a fost programat să încheie calupul de filme în cazul fiecăreia dintre cele patru reprezentații, pe baza calității atracționale dublată de o sarcină narativă. Prin intermediul acestui film, protagonistul spectacolului devenea simultan spectatorul din cafenea și simplul trecător prin fața camerei de filmat, suprapunând timpul diegetic cu coordonata temporală nedefinită a filmului proiectat. Astfel, atracția cinematică impersonală a fost investită cu istoria personală. Cauzalitatea

narativă a *Fotografiilor în mișcare* a depins de această perspectivă dublă asupra protagonistului. Pe durata minutului de proiecție al *Scenei din Siófok*, personajele spectacolului și publicul au funcționat ca o unitate de receptare. Dovada infidelității protagonistului a devenit elementul narativ ce a unificat cele trei personaje implicate, soțul, soția și soacra, cu spectatorii, toți capabili să înțeleagă sensul imaginilor proiectate. Această operație a devenit posibilă prin rolul piesei de teatru de a construi context narativ în jurul unui film non-narativ. Sarcina aceasta a fost preluată de la cea rezervată în epocă lectorului de film, maestrul de ceremonii responsabil cu crearea atmosferei premergătoare primelor proiecții, în acord cu miza lor de a aduce la viață, aparent în mod miraculos, fotografiile. În cazul filmelor din *Fotografii în mișcare*, contextul narativ cu care lectorul le-ar fi însoțit proiecția s-a dezvoltat de sine stătător pe măsura înaintării reprezentației, spectacolul susținând inserarea unei dovezi vizuale explicite a adulterului comis de protagonist. La momentul proiecției filmului *Scenă din Siófok*, publicul era deja pregătit să accepte convenția imaginilor în mișcare ca factor capabil să afecteze relațiile interpersonale ale personajelor.

Trebuie subliniat faptul că spectatorii vremii erau familiarizați cu narațiuni filmice de tipul actualităților dedicate personalităților surprinse în mijlocul unor evenimente publice. Spre exemplu, publicul român vizionase actualități filmate în București, de operatorul Paul Menu, avându-i ca protagoniști pe Regele Carol I și Regina Elisabeta precum *10 mai 1897. M.S. Regele călare ocupând locul pe Bulevard pentru a prezida defilarea sau 10 mai 1897. M.S. Regina în trăsură și M.S. Regele călare revenind la Palat escortați de Statul Major Regal și de atașații militari străini*. Revelația pe putem specula că o implica în rândul spectatorilor

istoria, de data aceasta a unei persoane private, prezentă în *Fotografii în mișcare*, chiar dacă atribuită unui personaj fictiv și în notă comică, a fost aceea că tehnologia de filmare nu mai putea fi privită strict ca invenție palpitantă. Prezența acestuia tot mai răspândită în spații dintre cele mai familiare, precum cafeneaua și stațiunea de vacanță, se putea ciocni de existența cotidiană, transformând anonimi în personaje de film.

Ca notă finală cu privire la calupul de filme din *Fotografii în mișcare*, trebuie notat faptul că accentul pus pe *Scenă din Siófok* nu a pus în umbră celelalte filme, fapt demonstrat de diversitatea subiectelor selectate, dublată de efortul depus în reorganizarea listei de titluri la fiecare reprezentație suplimentară. În schimb, celelalte filme au compus un segment non-narativ de sine stătător, cu propria rezoluție atracțională. În toate variantele de program, segmentul a culminat cu *Sosirea trenului* sau *Tren berlinez*. Această opțiune deliberată îl plasează pe Janovics în categoria proiecționistilor-producători care se implicau în alcătuirea succesiunii de filme proiectate. După cum am menționat anterior, spectacolul era adresat unei populații de aproximativ 50.000 de clujeni, dintre care peste nouăzeci la sută cunoșteau limba maghiară, și deci puteau înțelege construcția din jurul narațiunii spectacolului, punctul culminant al segmentului non-narativ făcea apel la un tip de receptare necondiționată de bariera lingvistică, mai exact la așa-numitul efect de tren.

Descris ca fiind produs de către spectator, nu de către realizatorul de film, efectul de tren consta în reacția de panică rezultată în urma vizionării unui tren care se deplasează, în contextul primelor proiecții de film (Tsivian 144). După cum a fost

demonstrat (Bottomore), mărturiile unor astfel de incidente² s-au dovedit a fi nimic mai mult decât strategii de promovare care exagerau intenționat reacțiile fizice și emoționale ale spectatorilor. Nu se cunosc astfel de cazuri în cazul publicului clujean. În schimb, intuiția lui Janovics cu privire la succesul proiecției unui film timpuriu ce avea ca subiect deplasarea unui tren îi portretizează pe spectatorii clujeni nu ca naivi, ci încă intrigați, în 1899, de posibilitățile tehnologiei cinematografice de a reda mișcarea rapidă a unei invenții mecanice la fel de spectaculoase.

II.1.2. Un experiment intermedial

Reacția criticilor față de montarea lui Janovics a spectacolului *Fotografii în mișcare* a diferit în mod dramatic de entuziasmul publicului clujean. Pe baza afișelor, putem deduce faptul că succesul primelor două reprezentații, planificate în zile consecutive, a determinat programarea altor două suplimentare, la distanță de câteva zile. Este un aspect relevant având în vedere practica numărului redus de reprezentații ale spectacolelor de teatru la acea vreme, în acest caz chiar a unei farse ce a avut premiera într-o zi de marți. Dar nu trebuie omis faptul că premiera a avut loc într-una din cele mai respectate instituții de teatru din țară, Teatrul de pe Ulița Lupilor

² Despre un caz rar al efectului de tren am scris aici:

Enyedi, Delia. "«Sauvez-nous!» Pourquoi une certaine expérience du théâtre ne suffit pas à la compréhension du cinéma des attractions." *Alternatives théâtrales* 116 (2013): 36-38.

---. "«Save us!» The Case of the First Movie Projection in Georovești Village." *Proceedings of The Bad Spectator: Performing Arts between Construction and Destruction International Conference*. Ed. Ștefana Pop-Curșeu, Ioan Pop-Curșeu, Anca Măniuțiu, Laura Pavel-Teuțișan, Delia Enyedi. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2012. 287-297.

concurând cu succes prestigiul teatrelor budapestane. Tocmai din acest motiv, un critic a condamnat decizia lui Janovics de a interpreta un rol principal îndoielnic, de dragul variației (Zombori). Criticii britanici au împărtășit opinii defavorabile similare cu privire la montarea londoneză, din 1899, cu titlul *Doamna din Ostend*. Aceștia au catalogat piesa ca perimată, completând caustic faptul că „situații perimate și personaje perimate reprezintă exact ceea ce place publicului, indiferent dacă în farsă sau orice alt tip de teatru” (citată în Wearing 420).

O explicație a acestui clivaj între critică și public în privința receptării spectacolului *Fotografii în mișcare* derivă din statutul filmelor proiectate. Domeniul de studiu dedicat filmului timpuriu gravitează în jurul consensului general că până la momentul identificării unor moduri de producție și distribuție standardizate care au definit, în cele din urmă, cinemaul, termenul acesta nu este valid pentru imaginile în mișcare demonstrate prin aparate diverse la final de secol XIX și început de secol XX. Termenul de cinematografie-atracție³ (2008, 101), propus de André Gaudreault, re poziționează practica demonstrării aparaturii de bază necesară înregistrării și proiecției de imagini în mișcare în paradigma culturală mai largă a divertismentului scenic de final de secol XIX. Cu alte cuvinte, filmul timpuriu a reprezentat o contribuție la aceste forme de divertisment și nu un experiment primitiv care a inaugurat cinemaul. Pentru a explora modalitățile precise prin care a realizat acest lucru, paradigma culturală menționată este înțeleasă ca incluzând serii culturale precum

³ Traducerea termenului de cinematografie-atracție a fost preferată din varianta originală, în limba franceză, a lucrării lui Gaudreault (2008, 101). Traducătorul Timothy Barnard propune ca echivalent în limba engleză termenul de kine-attractography (2011, 55).

lanterna magică, teatrul de umbre, jucăriile optice etc. În acest context, însăși întrebarea cu privire la inventatorul cinemaului devine superfluă, cu numeroase răspunsuri valide privind cine anume a perfectat anumite serii culturale (Gaudreault 2012, 17).

În acest cadru analitic, devine mai clar faptul că ceea ce publicul clujean al *Fotografiilor în mișcare* a apreciat consta în expresia perfectată a seriei culturale a fotografiei. Iar ceea ce criticii au deplâns era intruziunea unei distracții ieftine într-un mediu narativ respectabil, cu o tradiție milenară. Astfel, ambele părți au avut reacții îndreptățite. Filmul timpuriu, cu rădăcinile sale în divertismentul de bălci, căuta să provoace uimire și amuzament prin intermediul unor tehnologii cu același statut ca cel al trucurilor magice sau al acrobațiilor de circ. De-altfel, termenul atracție a fost preluat din textele semnate de Serghei Eisenstein, care îl asocia esteticii formei de teatru agitație-atracție. În 1923, regizorul rus descria atracția ca „orice aspect agresiv al teatrului (...) care îl supune pe spectator la un impact senzorial sau psihologic” (78). Astfel, natura disruptivă a dimensiunii atracționale a teatrului era, la momentul 1899, departe cu câteva decenii de la a deveni un concept esențial în analiza receptării filmului timpuriu. Deci, spectatorii clujeni au recunoscut un șablon de divertisment familiar care se integra, în mod surprinzător, într-o formă de artă respectabilă. Exact aceeași revelație i-a indignat pe critici. Calea de tranziție pe care filmul urma să o parcurgă înspre stadiul de mediu narativ era, la acel moment, nedeschisă. Mai mult, atunci când cinemaul mut va tinde „să devină teatral” (Brewster și Jacobs 214), nu va presupune asumarea de narațiuni complexe, ci o dominație a pictorialismului de inspirație teatrală în compoziția vizuală.

Trei paradigme ale cinematografiei-atracție reprezintă instrumente cheie pentru a înțelege experimentul intermedial al spectacolului *Fotografii în mișcare* ca o oscilare între paradigma înregistrării și redării și cea a monstrației (Gaudreault 2011, 56-61). Putem presupune că filme precum *O scenă din Trilby* sau *Scenă stradală iarna* s-au încadrat în prima paradigmă a producției de film timpuriu, necesitând o intervenție minimă din partea persoanei care a filmat, simplu supervisor al evenimentelor înregistrate. Paradigma monstrației implica manipularea unor elemente din partea acestuia, cel mai adesea la nivel de mizanscenă, implicare necesară pentru a asocia cuplul filmat în *Scenă din Siófok* narațiunii spectacolului. Gaudreault notează faptul că sub această paradigmă filmul „și-a testat abilitatea singulară de a spune o poveste” (2011, 58), deși nu a reușit să o perfecționeze.

Este interesant faptul că în cazul montării budapestane, filmele incluse în calupul proiectat au format o secvență tematică ce le-a plasat în a treia paradigmă, cea a narațiunii. Dar chiar și această legătura dintre ele trebuie înțeleasă sub rezerva filmului timpuriu, deci într-o perspectivă narativă limitată care îi ceda regimului vizual dominația. În cazul spectacolului clujean, doar un singur film a fost pus în legătură cu spectacolul. În evaluarea calupului ca întreg, acest lucru semnalează accentul pus pe atracție monstrativă, în ciuda componentei de integrare narativă conținută sub forma protagonistului înregistrat pe film.

Cu scopul de a depăși limitele esteticii uimirii (Gunning 1995, 116) asociată cinemaului de atracții, piesa de teatru *Fotografii în mișcare* coagulează narațiunea în jurul unei mostre de divertisment de secol XIX. Familiarizați deja, până în 1899, cu tehnologii de înregistrare și proiecție, spectatorii clujeni ai

spectacolului au putut explora noi valențe ale filmului timpuriu, chiar dacă se constată că înregistrarea pe peliculă a unui tren în mișcare reprezenta încă o atracție. Deși conceptul intermedial ce a stat la baza spectacolului *Fotografii în mișcare* nu i-a aparținut lui Janovics, montarea piesei pe scena Teatrului de pe Ulița Lupilor rămâne un proiect remarcabil în domeniul filmului timpuriu, cu atât mai mult cu cât, pe parcursul primelor șase decenii ale secolului XX, includerea proiecțiilor de film în spectacole de teatru a fost extrem de limitată (Oliszewski, Fine și Roth 10).

II.2. Pașii *Escortatei*

În opinia lui Alan K. Rode, compoziția vizuală a unei secvențe importante din *Aventurile lui Robin Hood* (*The Adventures of Robin Hood*, 1938) reprezintă ecoul scenei procesiunii de nuntă din filmul mut clujean *Escortata* (20). La rândul lor, aceste două repere cinematografice evocă o industrie de film europeană de provincie, lansată ca pariu de război, cu fundație fixată în experiența lui Janovics în domeniul teatrului.

II.2.1. Apollo, Urania și alte muze

În pofida rolului activ pe care îl va juca în istoria filmului maghiar, cafenelele din Budapesta nu au găzduit proiecții vreme îndelungată datorită faptului că primele cinematografe permanente din capitala maghiară au început să fie construite încă din 1898. Răspândirea așa-numitelor „mozi”⁴ s-a extins mai

⁴ Prescurtare a primului cuvânt din sintagma „mozgó fényképek”, prin care, la fel ca și în întreaga lume, și în Ungaria se făcea referire, în epocă, la film, ca fiind o suită de „fotografii în mișcare”.

ales în suburbii și, până în 1914, au ridicat totalul lor la numai puțin de o sută zece (Cunningham 7). Ritmul alert de dezvoltare era comparabil cu cel al marilor capitale europene. În Paris, centrul mondial al producției de film de dinaintea Primului Război Mondial, numărul cinematografelor a crescut de la zece în 1906 la optzeci și șapte până la sfârșitul anului 1908 (Pearson 27), în timp ce în Berlin au fost inaugurate o sută de cinematografe noi doar în 1907 (Jordáky 1980, 17).

În Transilvania, la fel ca în restul teritoriului Ungariei, dezvoltarea rețelei naționale de cinematografe a fost condiționată de existența celei de electricitate, deși existența acestei facilități nu a reprezentat neapărat o garanție. Spre exemplu, în Timișoara, primul oraș european care a beneficiat de iluminat stradal electric, primele două astfel de stabilimente au fost construite abia în 1908 (Ludovic Jordáky 1971, 197). La Cluj, entuziasmul față de divertismentul accesibil pe care îl reprezenta filmul a făcut ca primul cinematograf permanent din oraș să fie inaugurat la nici un an după introducerea curentului electric. Sub patronajul simbolic al zeului artelor, sala de cinematograf Apolló a început să funcționeze pe 6 aprilie 1906, pe strada⁵ Wesselényi Miklós, la numărul 17. Sediul său relativ impropriu, în restaurantul de la parterul hotelului Mezei, a fost înlocuit după doi ani de activitate cu spațiul mai confortabil de la numărul 26 al Pieței Matei Corvin (Balogh și Zágoni 11).

Între timp, începând cu luna ianuarie 1907, un al doilea cinematograf permanent a început să funcționeze în oraș. Înainte

⁵ Numele străzii clujene Wesselényi Miklós a fost folosit din 1848 până în 1923 când a fost transformat în Calea Ferdinand. În perioada comunistă, strada a purtat numele lui Gheorghe Doja. Începând din 1999, denumirea sa este Boulevardul Regele Ferdinand.

de a ajunge în sediul impunător care îl va consacra, acesta a poposit, pe parcursul următorilor trei ani, pentru început în zona Parcului Mare și apoi pe aceeași stradă Wesselényi ca și predecesorul său, însă la numărul 5 (Balogh și Zágoni 11). Istoria lui se va lega în continuare de numele lui András Udvari, un industriaș și, în același timp, pionier al producției cinematografice locale. După ce stabilise colaborări cu celebra Societate Științifică Uránia⁶ din Budapesta, acesta s-a ambiționat să construiască cel mai luxos cinematograf clujean din acea vreme, ceea ce a și reușit. Palatului Urania de pe actuala stradă Horea a fost inaugurat cu mare fast, pe 10 decembrie 1910, în prezența directorului prestigioasei instituții budapestane amintite, Viktor Molnár, și a protipendadei clujene. Pe lângă cele șaptesprezece apartamente, o drogherie, un magazin de mobilă și o carmangerie, eleganta clădire reprezenta și noul sediu al cinematografului Uránia. Condițiile de excepție pe care le puneau la dispoziția publicului de film includeau, pe lângă capacitatea de cinci sute de locuri, dotarea cu sisteme de încălzire centrală și ventilație (Kápolnási 83-87).

În perioada sa de glorie, funcționarea acestui cinematograf a marcat transformarea filmului din distracție a clasei muncitoare în capriciu al aristocrației clujene, care a stabilit în sala Uránia un nou centru cultural al orașului. La adăpostul unui public fidel, din ce în ce mai numeros, și al spațiilor modernizate pentru organizarea proiecțiilor, proprietarii cinematografelor clujene prosperau, astfel că zvonul din 1912 conform căruia Janovics

⁶ Societatea Științifică Uránia din Budapesta (Budapesti Uránia Tudományos Egyesület) a inclus între activitățile organizate expoziții de fotografie și reprezentații teatrale și cinematografice, cu scopul de a populariza știința în rândul publicului larg.

plănuia să inaugureze un cinema propriu s-a răspândit ca o amenințare. Perspectiva implicării în proiecții de film a directorului singurei instituții culturale din oraș care reușea să le facă reală concurență era una cât de poate de serioasă. După ce a publicat în presă o dezmințire, Janovics a transformat în sală de cinema teatrul de vară, Cercul teatral. A angajat o orchestră complexă, de zece instrumentiști, care să acompanieze filmele, și a interzis intrarea continuă în sală, pentru a nu altera experiența publicului (Jordáky 1980, 18). Cu privire la succesul pe care l-a obținut, nota: „În uriașa încăpere cu o capacitate de 1200 de spectatori, am dat reprezentații care durau o oră și jumătate, cu bilete la prețuri scăzute. (...) Zeci de mii de spectatori au vizionat cu mare dragoste aceste reprezentații (citată în Ludovic Jordáky 1971, 199).

În aceeași măsură în care a devenit principalul competitor al celorlalți proprietari de cinematografe din oraș și chiar din regiune, Janovics a fost solidar cu aceștia în raport cu problemele care le îngreunau activitatea. Deși la Cluj nu s-a pus problema preluării sălilor de cinema în proprietatea sau sub administrarea municipalității, cum s-a întâmplat în majoritatea marilor orașe din Transilvania, problemele existau și erau, în principal, de natură financiară. A devenit obligatoriu serviciul de inspecție permanentă a poliției și a pompierilor, ceea ce a presupus remunerarea, la fiecare reprezentație, a chiar mai mult de zece oameni. La această sumă importantă se adăuga achitarea impozitelor, precum și a unei cotizații la fondul săracilor (Jordáky 1980, 20-21). Izbucnirea Primului Război Mondial nu a făcut decât să agraveze rentabilitatea proiecțiilor în toată țara, pentru că, în vederea economisirii combustibilului și a energiei electrice, au fost introduse restricții privind organizarea lor. La

Cluj, restricția impusă a fost doar parțială, spre bucuria a un milion și jumătate de spectatori pe care toate cinematografele din oraș i-au numărat pe întreaga durată a conflagrației (Bunea și Țoca 363) și pe care un reportaj despre Clujul în război, publicat în 15 iunie 1916, în *Újság*, îi surprindea astfel:

În afara pieții și a cafenelei, oamenii din Cluj sunt împreună mai ales la cinema. (...) Oamenii care trăiesc în mijlocul agitației războiului, seara se dedau cu bucurie distracției ieftine și care îi face să uite. (...) De la începerea războiului, cinematografele clujene merg mai bine, și cauza acestui fapt trebuie căutată neapărat în marea nevoie de narcotice a oamenilor. Publicul cinematografelor provine și de la periferii și din palatele din centrul orașului, și este o plăcere pentru ureche răsul strident al numeroșilor oameni, ușurați la vederea filmelor hazlii americane. (citată în Ludovic Jordáky 1971, 202)

Evadarea din realitatea brutală a războiului, prin intermediul filmului, dar și al teatrului, nu era specifică doar clujenilor. O regăsim și în România, după ce, în august 1916, țara a ieșit din neutralitate și s-a alăturat Aliaților. Pentru început, veștile încurajatoare care veneau de pe front, soldații români trecând Carpații și înaintând în câmpia Transilvaniei, au readus suflul, fie el și moderat, al vieții sociale din București. S-au redeschis cel puțin trei⁷ cinematografe, chiar dacă acestea au funcționat, asemenea cafenelelor, cu un program redus. În mod surprinzător, subiectele nu aparțineau în totalitate unui registru escapist, căci „spectatorii se arătau dornici să vadă «scene de război», aplaudând sau huiduind, după cum era cazul” (Massoff 132).

⁷ Numărul lor total trebuie să fi fost, însă, mult mai mare. La mijlocul anului 1914, Bucureștiul număra nu mai puțin de cincizeci de cinematografe (Massoff 60).

Această stare de spirit s-a diminuat după ce, în luna decembrie, trupele germane au ocupat capitala, iar guvernul și curtea regală română s-au refugiat la Iași. Dar, chiar dacă populația se confrunta cu numeroase lipsuri și traiul îi era pus, suplimentar, la încercare de o iarnă foarte grea, viața artistică din ambele orașe românești cunoștea, din motive diferite, un reviriment. Teatrul Național ieșean, împreună cu cele din București și Craiova, au colaborat în vederea pregătirii unor stagiuni, cu caracter inerent naționalist, iar consumul de filme a beneficiat și el de urma acestei activări a publicului. După cum notează Ioan Massoff, eforturile artiștilor români rămași în București, completate de determinarea ocupanților de a-și construi o imagine favorabilă în Europa, au condus la autorizarea deschiderii a douăsprezece cinematografe noi, pe lângă funcționarea teatrelor, a câtorva cabarete și chiar a unui circ (137). Deci, în mod paradoxal, chiar vicisitudinile traiului pe timp de conflict au fost cele care au menținut pe linia de plutire atât cinematografele clujene, cât și cele din marile orașe românești. Nu același lucru a fost valabil și pentru industriile de film europene, care s-au prăbușit una după alta, sub efectul devastator al războiului care i-a îngreunat și celei americane distribuția producțiilor pe continent. Lui Janovics, această conjunctură i-a semnalat oportunitatea de a veni în întâmpinarea publicului, cel puțin a celui din imperiu, cu filme maghiare.

II.2.2. Debut cinematografic în retorică naționalistă

Prin debutul în producția de film mut cu *Mânzul șarg* (*Sárga csikó*), Janovics și-a probat convingerea că cinematografia maghiară nu avea șansa de a cunoaște cu adevărat succesul atât

timp cât rămânea în umbra inspirației filmelor de import și nu își asuma curajul de a urma o cale „națională” (2001 [1942], 247). Opinia lui reflecta o relație de cauzalitate directă între contextul politic central și est-european delicat al începutului de secol XX și subiectele primelor producții cinematografice importante ale țărilor din regiune. După ce filmul începuse să-și asume și construcție narativă, adaptările literare au fost concurate de preocuparea, cu caracter explicit naționalist, de a fi transpuse pe peliculă episoade istorice care să celebreze sau să afirme identitatea națională a popoarelor. Un exemplu în acest sens a fost *Apărarea Sevastopolului* (*Oborona Sevastopolya*), film realizat în 1911, prin intermediul căruia cineaștii ruși Vasili Goncharov și Aleksandr Khanzhonkov au abordat subiectul Războiului Crimeii.

Tot în 1911, aniversarea a treizeci și cinci de ani de la războiul prin care România își câștigase independența față de Imperiul Otoman a devenit, la rândul ei, un subiect de interes pentru cinematografia națională. Cel puțin în privința versiunii regizate de Aristide Demetriade, în 1912, scopul filmului *Independența României* a fost unul naționalist. Cronicarul publicației *Rampa* îl anunța, pe 1 decembrie, ca fiind o „operă patriotică”, de pe urma realizării căreia „viitorimii îi va rămâne tabloul viu al vitejiei românești” (citată în Caranfil 45). Știrea despre intenția românilor de a se implica în realizarea unor producții de gen s-a răspândit și în publicațiile de profil din afara țării, astfel că, în februarie, chiar și în revista clujeană *Mozi* se menționa faptul că „... membrii Teatrului Național din București au înființat prima fabrică de filme națională românească, care va turna filme cu teme din istoria națiunii române” (citată în Caranfil 45). Mai mult decât atât, odată realizat, între companiile care au achiziționat și distribuit filmul peste hotare s-a numărat și cea

budapestană Apolló care, de-a lungul anului 1913, a coordonat proiecția lui în toate marile orașe din Ungaria, incluzându-le aici și pe cele din Banat și Transilvania. Dacă e să dăm crezare relatărilor despre intensitatea reacției publicului românesc, Manuela Gheorghiu afirmă că „elanul național de care s-au simțit animați transilvănenii la vederea imaginilor s-a transformat uneori, la ieșirea din săli, în adevărate manifestații de stradă” (238).

În acest context, accentul pe care Janovics l-a pus pe tonul „național” în care a debutat producția de film mut clujeană devenea, din inițiativă singulară în mediul cinematografic maghiar al vremii, parte a unui fenomen manifestat pe plan european, care, deși artistic, avea, în primul rând, o miză identitar-naționalistă. Judecând după cele câteva minute care au supraviețuit din acest film, a fost un film „maghiar” nu doar pentru că adapta o dramă populară, ci prin atmosfera tradițională studiată pe care o emana. Însă costumele populare, obiceiurile și gesturile ilustrate pe peliculă și-au îndeplinit scopul, acela de a evoca o Ungarie rurală suficient de exotică pentru a încadra producția în programul cinematografeilor europene între unul despre papuași și un western (Nemeskürty 22). În ceea ce privește reușita unei astfel de abordări, s-a dovedit că Janovics avusese dreptate. *Secretul orbului* (*The Secret of the Blind Man*) sau *Tragedie maghiară* (*Hungarian Tragedy*), ca să folosim titlurile sale internaționale, a fost distribuit într-un număr impresionant, de o sută treizeci și șapte de copii, în aproape patruzeci de țări, din Europa și până în Asia (Cunningham 11).

Acest prim succes internațional al cinematografiei maghiare a contabilizat alte câteva premiere. La momentul la care Janovics a adaptat nuvela lui Ferenc Csepreghy – despre un

țăran acuzat pe nedrept de crimă – într-un scenariu de lungmetraj, el deținea, de o jumătate de an, o sală de cinematograf, însă nu dispunea și de echipamentele tehnice și cunoștințele necesare realizării unui film. Prin urmare, la începutul lunii august a anului 1913, a expediat scenariul tradus în franceză la sediul parizian al Pathé Frères, solicitând asistență profesionistă. La acel moment, compania de producție era deja familiarizată cu Clujul, după ce, în 1910, tehnicienii acesteia filmaseră *Vizitarea orașului Cluj din Transilvania*. A fost, poate, și motivul secundar pentru care răspunsul afirmativ a venit după doar trei zile. Fără îndoială, motivul principal ținea de bătălia comercială acerbă pe care și-o disputau companiile de producție și distribuție de film franceze care, la acel moment, își păstrau încă poziția de dominație pe piața internațională. Este foarte posibil ca, pentru Pathé să fi contat și scandalul provocat la București de o versiune a filmului *Independența României*, distinctă de cea a lui Demetriade, produsă de Gaumont.

Există doar speculații privind întâietatea ideii abordării filmice a acestui eveniment istoric. Cert este că, în luna decembrie 1911, când echipa românească de producție își anunța intenția de a realiza proiectul, directorul filialei Gaumont din București, Raymond Pellerin, regizase, la rândul său, în mare secret, o ecranizare a aceluiași subiect. Tocmai pentru că miza fusese dublă, naționalistă și comercială, societari ai Teatrului Național din capitală au prevenit autoritățile române, iar măsurile luate au fost imediate: filmul a fost distrus, iar Pellerin a fost declarat „persona non grata”. Acesta a părăsit de urgență Bucureștiul, fiind convocat la Paris și, în urma lui, filiala Gaumont din capitală a fost închisă. Pentru Pathé, implicațiile și ecul european al acestui eșec al rivalilor trebuie să le fi stimulat

puternic entuziasmul cu care au întâmpinat inițiativa lui Janovics, în condițiile în care acesta le adresase tocmai invitația de a lua parte la realizarea primului film maghiar cu caracter „național”.

Astfel, înainte de sfârșitul lunii august a anului 1913, regizorul Felix Vanyl și cameramanii Robert Montgobert și Polik (Paulique) Dezső au început filmările care se vor extinde, din cauze neprevăzute, până târziu în toamnă. Filmul va avea, în forma finală, o durată ambițioasă de șaizeci de minute. În lipsa unui studio special, a fost folosit ca fundal Clujul și împrejurimile sale, și un decor special amenajat în curtea Teatrului de Vară. Din păcate, de filmarea unor scene pe râul Someș se leagă și ceea ce pare a fi primul accident fatal din istoria mondială a producției de film. Paginile ziarelor locale ale vremii abundă în detalii ale incidentului. Pe 17 septembrie era programată parcurgerea aceluia segment din scenariu în care protagonistele filmului traversează râul cu o barcă. Când vâslele se rup și încep să plutească în derivă, ele sunt nevoite să sară în apă pentru a se salva. Se pare că planul inițial fusese de a se recurge la dubluri masculine, însă actrița Erzsi Imre a fost cea care a insistat să execute cascadoria, iar colegele ei s-au angajat să facă același lucru. În ciuda inspectării riguroase a zonei și a probelor reușite, în timpul filmării propriu-zise forța actriței nu a fost suficientă pentru a face față unui vârtej care a înghițit-o. Sutele de curioși de pe maluri nu reacționat, crezând că înecul era parte a acțiunii, decât abia atunci Vanyl a strigat înspăimântat după ajutor și a sărit în apă după ea. S-a dovedit a fi prea târziu pentru a o putea salva (Balogh și Zágoni 18).

Filmările au fost sistate pentru câteva săptămâni, dar urmau să fie finalizate rapid, de îndată ce tensiunea din jurul

acestei tragedii începea a început să se diminueze. Între timp, la sesizarea poliției, procuratura a declanșat împotriva lui Janovics procedura de urmărire penală, sub acuzația de omor prin imprudență. Separat de această situație cât se poate de gravă, etapa de post-producție a filmului s-a desfășurat conform planului, astfel că, pe parcursul lunii decembrie *Mânzul șarg* rula deja în cinematografele pariziene. Premiera budapestană, din 12 ianuarie 1914, a avut loc în aceeași zi cu procesul lui Janovics. Acuzația a fost respinsă de instanța de judecată și filmul a avut un succes uriaș (Janovics 2001 [1942], 251). În pofida aportului regizoral și tehnic al companiei franceze, filmul *Mânzul șarg* a fost apreciat în presa maghiară de specialitate ca o reușită a producătorului său clujean. Dintre numeroasele reacții entuziaste pe care le-a stârnit, una era semnată de un tânăr critic... pe nume⁸ Sándor Korda:

Directorul erudit și activ al Teatrului Național clujean, dr. Jenő Janovics, poate fi mândru de realizarea primului său film. Aerul pur maghiar al jocului actoresc și al piesei în întregul ei i-a dat o nouă viață acestei drame populare, îngropată deja de atâtea ori. Actorii masculini au redat în mod convingător temperamentul turbulent, expansiv, iute la mânie al țăranului maghiar, și Lili Berky, poetic de fermecătoare, a fost o unguroaică frumoasă pentru a cărei fericire a meritat să fie îngropat secretul crimei oribile. (citată în Balogh și Zágoni 19)

Nu este surprinzător faptul că, deși nu a avut un rol principal, Korda o remarcă în mod special pe Lili Berky. Odată cu distribuirea actriței în rolul de debut într-un film, Janovics i-a dăruit cinematografierei maghiare ceea ce va deveni primul ei star

⁸ Născut Sándor László Kellner.

feminin. Tot el a fost cel care l- distribuit în primul său rol principal pe Mihály Várkonyi, aflat la a doua experiență în film. Nu peste mulți ani, sub numele de Victor Varconi, el urma să fie primul actor maghiar distribuit într-o producție cinematografică americană. Ajuns la Hollywood, va lucra cu o serie de regizori celebri, dintre care cu Cecil B. DeMille va dezvolta o colaborare de durată.

Conținutul afișului unei reprezentații a filmului *Mânzul șarg*, din 10 mai 1914, ne permite să remarcăm detaliile speculate în campania de promovare (reprodus în Jordáky 1980). Cele două paragrafe de sub titlu atrag atenția, prin fonturi îngroșate, în primul rând asupra numelui lui Lili Berky, înainte de a fi menționată implicarea prestigioșilor producători francezi, semn că filmul maghiar dădea primele semne de cultivare al unui star-system autohton. Într-o notă controversată, îi urmează numele actriței Erzsi Imre al cărei înec în Someș, pe care se pare că Robert Montgobert l-ar fi înregistrat involuntar pe peliculă, este semnalat ca scenă inclusă în film. Surpriza cea mai mare vine însă prin dovada că Janovics a extins practica prelegerilor introductive din teatru și în activitatea sa cinematografică încă de la început, iar specialistul invitat la acea ocazie a fost celebrul teoretician de film Béla Balázs. *Mânzul șarg* a beneficiat, deci, atât de publicitatea senzaționalistă, dar și de girul academic. Din păcate, circumstanțele premierei românești a acestui film a marcat colaborarea dintre Janovics și compania Pathé ca fiind în același timp prima și ultima.

Programată să aibă loc în martie 1914, la cinematograful bucureștean Vlaicu, aceasta a fost precedată de descrierea surprinzătoare a filmului, defilat cu mândrie în toate colțurile

lumii sub steagul maghiarității, prin afișe pe care, sub titlul schimbat în *Românul*, apărea următorul text:

Un român ardelean
nevinovat
condamnat la cincisprezece ani
Mișcător!!! Zguduitor!!!
Tragic!!!
(citată în Janovics 2001 [1942], 252)

Explicația primită de Janovics din partea companiei franceze sublinia practica de adaptare a intertitlurilor frecventă în epocă, dat fiind că spectatorii preferau să vizioneze filme mute cu specific propriu țării lor. Dar din cauza modului în care ziarele românești au speculat mesajul distorsionat al *Mânzului șarg*, care devenea o aparentă deconspirare a tratamentului injust la care ar fi supuși românii din Transilvania de către autoritățile maghiare, coroborat cu faptul că Pathé a refuzat să retragă copia românească de pe piață, Janovics a decis să încredințeze în continuare comercializarea internațională a filmelor lui companiei rivale Gaumont (Janovics 2001 [1942], 253). În privința producției de film, s-a hotărât să o preia în propriile mâini.

II.2.3. Pro și Ja

Când Janovics înfiera apetitul exagerat al maghiarilor pentru filmele străine, el nu condamna activitatea marilor companii de producție și distribuție prezente în Ungaria. Pathé își înființase un birou în Budapesta încă din 1907, agenții de vânzare ale celor austriece sau germane au început și ei să opereze devreme în țară și, curând, li s-au alăturat și americanii de la Vitagraph și Selig. Ceea ce nu înțelegea regizorul clujean era reticența

companiilor maghiare în a deveni competitori relevanți, în condițiile în care prima companie maghiară de producție de film se înființase încă din 1898. Patronul celebrei cafenele Velence, Mór Ungerleider, a fost cel care, după succesul proiecțiilor de film pe care le găzduiește în incinta ei, înființase în acest an, împreună cu un asociat pe nume József Neumann, compania Projectograph. Dar acest Ungerleider reprezenta, înainte de toate, un om de afaceri, interesat nu atât de producția de film în sine, cât de profitul pe care i-l aduceau distribuirea celor străine în provincie și vânzarea, închirierea și reparația echipamentelor de filmare și proiecție. S-a implicat, totuși, și în producție, pentru a completa programul propriului cinematograf, iar în 1908 a inaugurat, sub numele amintit, și o companie de producție.

În iunie 1914, ziarele din capitala maghiară anunțau faptul că, în urma încheierii unui parteneriat între Projectograph și Janovics, o nouă companie de producție cu numele de Proja se pregătea să se lanseze în sezonul cinematografic care urma: „Actorii clujeni vor realiza mai multe filme maghiare, sub îndrumarea distinsului director de teatru, care vor apărea prima dată în cinematograful companiei Projectograph” (citată în Balogh și Zágoni 20). La acel moment, Janovics nu mai era doar un producător de film. În vara anului 1913, el profitase de prezența echipei franceze în Cluj și, secondat de Robert Montgomeri, își testase abilitățile în regie și scenaristică originală cu *Fata reginei dolarilor* (*A dollárkirálynő lánya*), o peliculă din păcate pierdută, în care Lili Poór și-a făcut debutul în actoria de film. El inaugura, deci, compania Proja și cu o minimă experiență cinematografică, pe lângă experiența pe care avea în conducerea unui teatru, resursele materiale obținute în urma succesului filmului *Mânzul șarg* și o trupă de actori de excepție. Această combinație îi va

permite să lanseze sau să consolideze la Cluj carierele unor regizori și operatori importanți, să le convingă pe „marea tragediană a teatrului maghiar”, Mari Jászai, și pe „privighetoarea națiunii”, Lujza Blaha, să interpreteze singurele lor roluri de film și, în mod semnificativ, să reviziteze una dintre cele trei piese de teatru care i-au definit experiența liceală, pentru a-i celebra centenarul printr-o producție cinematografică grandioasă.

II.2.4. De la Kaminer la Kertész spre Curtiz

Manó (Emanuel) Kaminer, Mihály Kertész și Michael Curtiz indică unul și același regizor prolific a aproape două sute de filme, recompensat cu un premiu Oscar pentru regia filmului *Casablanca* (1942). După ce a renunțat la numele de Kaminer, și înainte de a se prezenta drept Curtiz, Kertész a onorat pentru o vară invitația lui Janovics de a realiza filme în Cluj. Spre deosebire de alți artiști pentru care orașul din Transilvania reprezenta o rampă de lansare, reputația națională a lui Kertész, deja consolidată, valida acest centru cinematografic în devenire. Dar după cum biografia sa timpurie este alterată de variantele distincte pe care el însuși le-a construit, și asupra detaliilor celor două experiențe cinematografice importante ale primilor ani de carieră planează suspiciuni.

Kertész este considerat ca fiind regizorul primului⁹ film maghiar, *Astăzi și mâine* (*Ma és holnap*), realizat în 1912, postură pe care susținea că ar fi preluat-o ca actor din distribuție când compania producătoare Projectograph ar fi realizat că nu își

⁹ Se pare însă că filmul *Surorile* (*Nővérek*), regizat de Ödön Uher după un scenariu de Andor Garvay, l-a precedat cu exact o lună, premiera fiind organizată pe 14 septembrie 1912 (Nemeskürty 19).

permitea remunerarea regizorului angajat inițial. În ceea ce privește stagiul de șase luni pe care l-ar fi desfășurat în anul următor în studioul din Copenhaga al companiei Nordisk, este puțin probabil să fi inclus asistența de regie la cea mai importantă producție daneză a vremii, drama *Atlantis* (1913), ci mai degrabă doar rolul secundar pe care, într-adevăr, l-a deținut în filmul lui August Blom, la care s-a adăugat, probabil, regizarea încă unui film, astăzi pierdut (Robertson 6). Dar chiar și în cazul în care aceste ipoteze ar fi probate, Kertész a ajuns în Cluj nu ca un impostor, ci ca un artist respectat la nivel național, cu câteva filme regizate în Budapesta la activ și cu experiența personală într-o industrie europeană de film de primă importanță. S-a bucurat de suficientă credibilitate în branșă și pentru a-l aduce alături de el pe József Bécsi, unul dintre puținii operatori de film specialiști de la acea vreme. Bécsi era nimeni altul decât fostul chelner-șef al cafenelei Velence care, după ce s-a văzut nevoit să mănuiască proiectorul, s-a inițiat în folosirea aparatelor de filmat devenind primul cameraman maghiar. Deși Kertész și Bécsi vor colabora la un singur proiect cinematografic clujean, pe parcursul următorilor doi ani Bécsi își va aduce contribuția la încă șase producții realizate în oraș.

În ceea ce privește experiența clujeană a lui Mihály Kertész, aceasta s-a redus la regizarea a trei filme: o comedie, o dramă istorică și o dramă populară. Varietatea genurilor, ritmul de lucru, relația cu actorii și, mai ales, abordarea regizorală oferă indicii prețioase cu privire la specificul carierei consolidate ulterior în cele două capitale ale Imperiului Austro-Ungar și în studioul hollywoodian al companiei de producție Warner Brothers. Nu putem fi siguri dacă Janovics a fost cel care a impus organizarea filmărilor și îi va influența decisiv obiceiurile ulterioare sau dacă Kertész manifesta deja energia inepuizabilă

care l-a caracterizat. Se pare, însă, că filmele lui clujene au fost realizate aproximativ concomitent. Unul dintre ele a fost *Sugarii împrumutați* (*A kölcsönkért csecsemők*), inspirat de comedia *Baby Mine* de Margaret Mayo. Janovics a fost primul scenarist care a adaptat pentru cinematograf această piesă jucată cu mare succes pe Broadway, dar și pe scena Teatrului Național din București (Massoff 62; 105-106), următoarele două filme mute¹⁰ care vor prelucra aceeași sursă literară datând din 1917 și 1928. În versiunea clujeană, Lili Berky a interpretat-o pe Emma, o soție a cărei afecțiune pentru soțul său Aladár, jucat de Aladár Ihász, depășește disprețul pentru copii. Așa că, pentru a-și consolida relația cu el împrumută doi copii, pe care îi prezintă ca fiind gemenii lor nou-născuți. După spusele lui Janovics, *Sugarii împrumutați* a depășit cronicile pozitive din presa națională și succesul la publicul maghiar, fiind „proiectat fără întrerupere timp de șase săptămâni în cel mai mare cinematograf din Praga. Pentru acele vremuri, asta însemna un succes enorm!” (Janovics 2001 [1942], 254).

II.2.4.1. *Banul Bánk* pe marele ecran

De departe cel mai ambițios film dintre cele regizate de Kertész în Cluj, și poate chiar în Ungaria, a fost *Banul Bánk*. Din moștenirea Cercului de emulație Petőfi, aceasta a fost singura piesă de teatru căreia Janovics a decis să îi dedice o versiune cinematografică, iar momentul ales nici nu putea să fie mai potrivit. Textul lui József Katona împlinea o sută de ani exact în anul în care producția de film clujeană a luat avânt. Dar pariul

¹⁰ Ecranizarea din 1917 a piesei *Baby Mine* de Margaret Mayo a fost regizată de John S. Robertson, iar cea din 1928 de Robert Z. Leonard.

riscant al directorului teatrului clujean a fost privit cu suspiciune. Acest poem dramatic național urma să fie transpus într-un mediu aflat încă la etapa în care se străduia să obțină respectabilitate artistică, și în plus, la inițiativa unei companii de producție din provincie. Parțial și din aceste motive, Janovics a fost determinat să investească în producția filmului resurse umane și materiale remarcabile. Celui mai cunoscut regizor maghiar de film de la acel moment a reușit să îi alăture o distribuție formată în mare parte din actorii care perfecționaseră pe scenă interpretarea anumitor roluri din piesă. Lui Mari Jászai i-a revenit rolul reginei Gertrudis, în unul dintre singurele ei două roluri de film, István Szentgyörgyi a acceptat primul rol într-un film, prin interpretarea lui Tiborc, în timp ce Janovics și-a rezervat rolul lui Biberach. Cu aportul unui număr record de figuranți, desfășurarea spectaculoasă a acțiunii s-a încadrat perfect în peisajul împrejurimilor Clujului și ale Gherlei, dar a împrumutat și grandoarea castelului deținut de contele Kornis în localitatea Mănăstirea.

În pofida logisticii complicate pe care a presupus-o programarea filmărilor, ritmul de lucru a fost alert. Spre exemplu, în doar trei zile de filmare, la castel au fost consumați aproximativ o mie de metri de peliculă (Jordáky 1980, 54). Deși nu se poate face o legătură cu acest ritm, incidentele¹¹ de pe platou, care-l vor urmări pe Kertész ca un blestem de-a lungul carierei, au debutat atunci și l-au implicat și pe Janovics. Una

¹¹ Cel mai grav dintre aceste incidente au survenit în timpul filmărilor la *Arca lui Noe* (*Noah's Ark*), film pe care Michael Curtiz l-a regizat în 1928. În timpul scenei inundației, din cauza volumului mare de apă, trei figuranți au murit înecați și numeroși alții au suferit accidentări. Ca o consecință directă, anul următor, au fost instituite măsuri speciale de siguranță care vizau modul de desfășurare a cascadoriilor în filmele americane.

dintre cele mai spectaculoase scene ale filmului presupunea ca personajul lui să sară pe geam afară din castel. Desigur, s-a recurs la varianta ceva mai sigură pentru aterizare, pe un strat gros de paie. Pe cât de rudimentară poate părea astăzi planificarea cascadoriei, pe atât de deficitar a funcționat pusă în practică. Janovics nu avea o constituție sportivă și nici experiență de acest fel, astfel că, deși viața nu i-a fost pusă în pericol, în cădere și-a zdrobit brațul stâng. Cu profesionalismul care îl caracteriza, a încercat să lase în urmă acest episod, a neglijat disconfortul și a continuat filmările pentru a nu le afecta desfășurarea. Dar în scena în care Otto, interpretat de Mihály Várkonyi, îl înjunghie pe Biberach, la strigătele acestuia o mulțime de oameni cu torțe aprinse pornesc pe urmele asasinului care încearcă să fugă. Conform scenariului, unul îngenunchea lângă el, dar în momentul când actorul s-a aplecat asupra lui Janovics, plumbul înfierbântat al marginilor torței s-a topit și a picurat pe capul lui Janovics. Se pare că nici măcar aceste răni suplimentare nu l-au împiedicat să ducă la bun sfârșit scena morții lui Biberach (Jordáky 1980, 54-55).

Ironia sorții a fost că aceste două accidente din timpul filmărilor la *Banul Bánk* s-au întâmplat într-o scenă pregătită minuțios și în una aparent lipsită de complicații, și nu în cadrele complexe care au mutat acțiunea în decoruri naturale, adesea capricioase. Din cronicile existente, se pare că tocmai spectaculozitatea acestor imagini s-a numărat printre aspectele cele mai apreciate ale filmului, alături de prestația actorilor din rolurile principale. Dar în privința filmului ca întreg, un critic maghiar renunța la tonul laudativ și își începea cronică din urma premierei, care a avut loc în Budapesta, pe 19 aprilie 1915, cu un verdict clar: „*Banul Bánk* nu e subiect de film.” Prin raționamentul

adus în sprijinul său, ne oferă o mostră prețioasă a desconsiderației cu care era tratat în epocă filmul mut, chiar și de către un intelectual: „Teatrul și cinematograful: doi dușmani noi. (...) Filmul este realitatea, fotografia este viața. Dramaturgia a fost dintotdeauna mai mult decât atât.” Și totuși, consuma o mare parte din text pentru a lăuda expresivitatea scenele exterioare sau a gesturilor teatrale ale lui Mari Jászai, „posturi artistice” pe care le recunoștea satisfăcut și la unii dintre ceilalți actori. În ansamblu, rezervele argumentate în fel și chip față de ecranizarea unei piese de teatru păreau a condamna voalat îndrăzneala lui Janovics de a fi abordat cinematografic nucleul dramaturgiei maghiare, pe care criticul nu ezita să îl identifice astfel: „Pentru noi, Katona – c’est le drame”. Prin caracterul textului dramatic de bun național își explica acesta și succesul la public al filmului, dar o concluzie strecurată în mijlocul articolului stabilea că „Bánk poate fi doar pe scenă Bánk” (citată în Balogh 2002 [1915], 68).

Nici presa clujeană nu a fost mai indulgentă, dar cronicarul anonim al ziarului *Kolozsvári Hírlap* nu ducea aceeași bătălie a teatrului cu filmul. Din întreaga desfășurare narativă, acesta a apreciat doar actele doi și trei. În opinia sa, primul act se făcea vinovat de începutul „timid”, în timp ce abordarea regizorală și actoricească a ultimului încheia filmul într-o notă „obosită”. Dovada că această critică venea de la un cunoscător, cel puțin a producției cinematografice naționale, venea odată cu deplângerea faptului că, la fel „ca în toate filmele maghiare, și aici lipsește din jurul actorilor acea forfotă a vieții în desfășurare” (citată în Balogh și Zágoni 24). Dacă prin această exprimare deplângea teatralitatea ce le sufoca, pe lângă o imagine ceva mai clară legată de *Banul Bánk*, avem și indicii că și în Cluj începeau să se specializeze jurnaliști culturali în ceea ce se contura drept critica de film.

Motivațiile din spatele cronicii, fie aceasta ostilă sau favorabilă, a unui film pierdut pot fi adeseori dificil de investigat. În cazul de față, faptul că procesul de structurare a unui limbaj specific cinemaului se afla în plină desfășurare genera poziții contradictorii între comentatorii vremii, confrunțați cu dilema modului de raportare estetică la noul mediu. Ceea ce le incita reacțiile era, adesea, succesul de public al filmelor realizate în această perioadă specifică de tranziție din istoria cinemaului. Până și criticul budapestan se întreba „de ce a fost necesară așteptarea apariției filmului pentru ca *Banul Bánk* să ajungă la marea masă” (citată în Balogh 2002 [1915], 68). Dar acest succes implica influența financiară și socială pe care au dobândit-o producătorii de film într-o perioadă de timp relativ scurtă, influență pe care, în subtext, unele cronici nefavorabile o luau în colimator. Dar este evident faptul că *Banul Bánk* a reprezentat un punct de referință pentru filmul maghiar, iar istoricul István Nemeskürty a fost cel care i-a punctat rolul esențial: „Filmul a stabilit în mod decisiv o tendință urmată instinctiv începând din 1912, tendința filmului literar-național” (23).

II.2.4.2. Pictorialism și narațiune în *Escortata*

Dacă mai era nevoie de o dovadă că producțiile cinematografice clujene au început să fie distribuite mai departe de teritoriul Europei, o copie a filmului *Escortata* (*A Tolonc*) a fost găsită în Statele Unite ale Americii. Faptul că narațiunea fusese adaptată pentru publicul american – sub titlul *The Undesirable* a devenit povestea lui Betty, Nick și Jim – reprezintă în același timp și o dovadă suplimentară că diferendul dintre Janovics și Pathé, referitor la cazul românizării textului *Mânzului șarg*,

pornise de la o procedură aplicată pe scară largă pentru a apropia subiectele filmelor mute de gusturile și preocupările publicurilor diverse. În textul dramei populare scrisă de Ede Tóth, pe care scenariul lui Janovics a adaptat-o, Betty este tânăra orfană Liszka Angyal (Berky Lili), pretendentul ei Nick este Miklós (Mihály Várkonyi), iar Jim vagabondul bătrân Mrawcsák (István Szentgyörgyi). Un nume important care a completat distribuția, de-altfel numeroasă, a fost cel al lui Mari Jászai care a acceptat să immortalizeze pe peliculă, pe lângă interpretarea reginei Gertrudis, și rolul mai modest al Sárei Ördög, mama Liszkăi.

Odată cu această a doua colaborare dintre Kertész și Jászai, numele artistei a trecut și pe lista artiștilor implicați în șirul accidentelor din timpul realizării filmelor acestui regizor. Față de cazul lui Janovics, situația a fost mai complicată. Într-o scenă filmată pe drum de țară, personajul Sára oprește o caleașcă pentru a le ghici în cărți pasagerilor. Din câte se pare, comanda regizorului – ca trăsura să-și continue drumul – a venit prea devreme și aripa i-a provocat actriței fracturi costale. Tensiunea dintre cei doi va escala prin intermediul presei, pe măsură ce își vor expune public versiunile distincte asupra evenimentelor. Ceea ce surprinde este vehemența cu care Kertész și-a construit replica, fără să aibă rezerve în a face referiri jignitoare cu privire la caracterul și comportamentul de pe platou al unei artiste respectate. Era primul semnal al relației despotice ce îi va caracteriza colaborarea cu actorii, care îl vor acuza de cruzime. Incidentul a avut loc în ultimele zile de filmare, astfel că planificarea finalizării filmărilor la mijlocul lunii iulie a fost respectată.

Premiera clujeană a filmului *Escortata* a avut loc în luna martie a anului 1915. Companii de distribuție europene și-au manifestat interesul pentru distribuția acestui titlu, receptat cu

succes în Viena și Berlin (Jordáky 1980, 66), în contextul unei piețe europene neafectată încă foarte grav de izbucnirea războiului. În schimb, criticii maghiari s-au contrazis în privința proiectului lui Kertész și Janovics. Într-un studiu dedicat filmului inspirat de texte literare, publicat de-a lungul unor numere consecutive în paginile publicației *Mozihét*, filosoful și sociologul Ernő Gál se declara dispus să îi treacă cu vederea relativa „sărăcie” în raport cu „toate rafinamentele” tehnicilor cinematografice pe care le-ar fi avut putut aborda, o sărăcie pe care o scuza prin lipsa de experiență a companiei Proja, pentru că din punctul lui de vedere: „Sezonul acesta a demonstrat în cele din urmă că există într-adevăr film maghiar. Film frumos, nobil, simplu și de efect. Acesta este deja aproape film literar. Mă bucur că tocmai la noi s-a reușit realizarea acestui lucru” (citât în Balogh și Zágoni 27). Mult mai puțin indulgent s-a dovedit a fi un jurnalist clujean care considera că *Escortata* „nu atinge sub niciun aspect nivelul înalt al filmelor străine” (citât în Jordáky 1980, 63). În comparația pe care o făcea în continuare cu *Mânzul șarg* recunoștea, totuși, un progres semnificativ la nivel de regie și joc actoricesc.

Anul producției, 1914, plasează filmul *Escortata* în plină perioadă a cinemaului de tranziție (Keil 83), estimată aproximativ între anii 1908-1917, o etapă a cărei miză este surprinsă și în sintagma de cinema al integrării narative (Gaudreault 2011, 54). Eforturile cineaștilor de a îndrepta filmul guvernat de atracție înspre narativitate i-a poziționat într-o postură ambivalentă față de teatru. Adaptările literare, dintre care o proporție însemnată au fost reprezentate de texte dramatice, au devenit o sursă importantă de scenarii de film. Dar după cum subliniază Brewster și Jacobs, filmul mut a emulat

exemplul construcției narative a spectacolul de teatru printr-o succesiune de momente influențate de pictură, nu doar la nivelul compoziției mizanscenei, ci și la nivelul regiei și actoriei (19).

Formula de organizare a textului dramatic prin intermediul actelor a fost unul dintre aspectele la care, în adaptarea lui filmică, se va renunța cel mai târziu. *Escortata* respectă în totalitate numărul de patru acte și delimitările lor diegetice, așa cum fuseseră stabilite de Ede Tóth. Povestea o are ca protagonistă pe Liszka, o tânără onestă, captivă a forțelor ostile ale soartei care-i controlează atât trecutul, cât și viitorul. Pe patul de moarte, tatăl îi mărturisește că a fost adoptată, mama ei fiind în închisoare pentru uciderea soțului posesiv. Rămasă fără sprijin, obține o slujbă de servitoare într-o casă înstărită din oraș, unde găsește și dragostea, în persoana fiului proprietarilor; dar, într-un concurs de împrejurări injuste, le pierde pe amândouă. Învinuită de furt, este escortată înapoi în satul natal, unde o așteaptă marile încercări ale destinului ei. Abordarea maniheistă, tipică dramelor populare, dar și melodramelor sub forma cărora erau transpuse pe ecran, este clară prin numele celor două personaje feminine importante. Traducerile celor două nume, cel al Liszkăi, Angyal, prin înger, iar cel al mamei ei Sára, Ördög, prin diavol, reprezintă primele indicii ale deznodământului rezervat fiecăreia dintre ele.

Un aspect important legat de modificările aduse treptat modului de concepere a scenariului în cinemaul de tranziție este reducerea intertilurilor descriptive. În *Escortata*, conținutul lor dublează informațiile prezentate fie prin replici, fie vizual, în scenele pe care le precedă. Din ele aflăm că Sára, soția criminală, și-a ispășit pedeapsa de cincisprezece ani pentru omor, exact ceea ce urmează să confirme ofițerul de poliție; sau că urmează

să însoțim diverse personaje în piața orașului, la cafeneaua Văduva veselă, sau pe drumul spre sat. Dar ponderea principală o au intertitlurile dialogice, care preiau sarcina de a conduce desfășurarea narativă, împrumutând din piesa lui Toth și accentele comice sau dramatice care îi caracterizează protagoniștii. Mrawcsák, hoțul vinovat de furtul care cade pe umerii Liskăi, este portretizat ca un vagabond simpatic care îi mulțumește lui „Dumnezeică” pentru comoara pe care i-o scoate în cale (min 36:28). O altă reacție spumoasă îi aparține proprietarului casei în care se angajează fata, un risipitor afemeiat care, în timp ce este fugărit spre casă de soția înarmată cu o umbrelă, o întreabă pe „îngerășul meu” la ce-i trebuie obiectul cu pricina, constatând că „Nu plouă!...” (min 23:29). Dar, dintre toate replicile, una anume se detașează ca reper moralizator al Liskăi. Este vorba despre testamentul moral al tatălui adoptiv adresat ei, din prima scenă, ca indiferent de ce o așteaptă în viața în care nu o mai poate însoți, „să fii întotdeauna o fată cuminte și cinstită!” (06:50). De meditația protagonistei pe marginea acestei povești se leagă cele mai intense momente ale narațiunii. Tensiunii psihice la care Liska este supusă în momentele de răscruce îi sunt rezervate la nivel de decupaj cinematografic majoritatea planurilor medii din film, o opțiune de încadratură aflată încă la începutul utilizării.

În acord cu tendințele estetice ale perioadei, Kertész a valorificat compoziția pictorială a mizanscenei. Spre deosebire de practica teatrală de a imobiliza un actor pentru a sublinia acțiunea altuia, în cinemaul de tranziție începea să fie preferată configurarea acțiunii în planuri paralele. Scenele din *Escortata* care se petrec în oficiul de plasare a forței de muncă sau în cafenea permit cu ușurință derularea acțiunii principale pe

fondul activității cotidiene reconstituită în fundal. Un exemplu și mai clar este scena în care se suprapun două evenimente interconectate în narațiune, când proprietara casei, însoțită de un jandarm, constată dispariția bijuteriilor, în timp ce în plan secund hoțul își asigură scăparea.

Este sesizabilă libertatea acordată actorilor de a-și rezerva tot timpul pe care-l consideră necesar pentru a exprima emoțiile personajului, în așa-numitele scene pline, caracteristice regizorilor europeni ai vremii. Spre exemplu, scena din debutul filmului, a mărturisirii de pe patul de moarte, durează în total trei minute, din care Lili Berky folosește treizeci de secunde pentru a reacționa la decesul tatălui. În ciuda acestei flexibilități în raport cu lungimea finală a peliculei, tranziția între scene este efectuată brusc, o caracteristică a filmelor de până în 1920. Lipsește intervalul scurt de timp care prelungește acțiunea pentru a facilita transferul spre următoarea ceea ce în teatru presupune așteptarea de către actori a căderii cortinei. Rapiditatea cu care sunt unite primele două scene face ca, imediat după ce Liszka se prăbușește îndurerată peste trupul neînsuflețit al tatălui ei, să o regăsim în sufragerie pregătindu-se de plecare.

Maniera relativ eclectică în care Lili Berky compune rolul protagonistei în această primă scenă evidențiază stilurile opuse de interpretare din *Escortata*. Liszka își descarcă pentru început încordarea nervoasă între limitele mimicii evidențiate în prim planuri și deschiderea largă a brațelor, însă, în scenele ulterioare se va axa pe un stil de joc temperat, în cooperare cu coordonatele impuse de camera de filmat. Din gesturile restrânse și mișcările subtile ale corpului rezultă o spontaneitate credibilă care domină scena întâlnirii tânărului Miklós, atras în bucătăria casei de

cântecul ei. Pe de altă parte, exuberanța gesturilor care o consacrase în teatru pe Mári Jászai este regăsită în rolul mamei criminale Sára Ördög, completată de un machiaj strident cu mină cadaverică, în disonanță cu aspectul celorlalți actori. În punctul culminant al filmului, interpretările celor două actrițe sunt alăturate în scena care le reunește pe mamă și fiică la aceeași masă, în cârciuma din satul natal. În conversația purtată înainte de a-și descoperi identitățile, Berky își sprijină interpretarea pe mișcarea redusă a părții superioare a corpului în direcția interlocutoarei, în timp ce Jászai recurge la mișcări dese ale capului și la gesticulație. Șocul de a descoperi că sunt mamă și fiică este tratat distinct și în continuare. Deși ambele femei beau din sticla de otravă de pe masă, cu care Liszka plănuia să se sinucidă, Sára ingerează o cantitate suficientă pentru a-i pune viața în pericol. În fața celei de a doua despărțiri, acum definitive, Liszka leșină în brațele Sarei. După ce își revine, asistă neputincioasă la agonia mamei, a cărei amplitudine a mișcării brațelor domină compoziția cadrului. Aceasta își pune mâinile cu disperare pe cap, pe piept, apoi cade în genunchi pentru a implora, prin deschiderea lor spre cer, iertarea divinității, subordonând reacțiile fizice mult mai subtile ale fiicei.

Spre deosebire de regizorii europeni, care recurgeau la compoziția mizanscenei și a jocului actoricesc pentru a evidenția subiectivitatea personajelor, cei americani preferau să dezvolte tehnica montajului. În cazul acestora din urmă, una din inovațiile perioadei cinemaului de tranziție a fost aceea de inserare a unei secvențe retrospective, care sparg linearitatea narațiunii, în locul așa-numitelor scene de viziune. În *Escortata* regăsim o astfel de scenă, în care evenimentul, personajul sau obiectul rememorat de un personaj este inclus în același cadru,

prin expunerea dublă a peliculei, în cea în care Sára contemplă spectrul fetei ei. Dar în cazul de față meritul trucajului constă în lipsa conturului de tip balon, mod de ilustrare practicat în filmele mute mai vechi.

Principalul aspect care transpare este importanța experienței daneze a lui Kertész, căreia îi datorează aplicarea unor tehnici de compoziție filmică aflate în stadiu de perfecționare, fiind aplicate în principal în filmele central și vest europene ale perioadei. Circumstanțele fericite au făcut ca, alături de el, operatorul László Fekete și unii dintre actori să contribuie la reușita acestei demonstrații a dinamicii cinemaului de tranziție, vizibilă și în mișcări, chiar dacă reduse, ale camerei de filmat fixată pe un suport, în scenele exterioare spectaculoase filmate în Cheile Turzii. În ansamblu, tehnica regizorală a lui Kertész în *Escortata* construiește compoziția mizanscenei după modelul melodramei teatrale, definită de „o abundență excesivă de «acțiune»” (Brewster și Jacobs 2003, 19), o descriere menită să indice o succesiune de situații narative redată ca tablouri, ca mizanscenă bazată pe plasarea și mișcarea actorilor în spațiu.

La mijlocul anului 1915, când filmele realizate de Kertész în vara anului anterior rula în cinematografele din toată țara, el se reîntorsese deja în Budapesta. A părăsit Clujul la scurt timp după încheierea filmărilor, pentru a se înrola în armata Austro-Ungară, ca ofițer în Primul Război Mondial și, după ce a fost rănit grav, s-a supus eliberării din serviciul pentru a face filme de propagandă în capitală (Roberston 6). Cu piața de desfacere pe care războiul i-a deschis-o și lui Janovics, planurile de producție cinematografică clujeană au devenit din ce în ce mai ambițioase. Conform unui articol publicat în *Mozihét*, pentru 1915 a fost programată realizarea a zece filme de lungmetraj, pe

lângă cincisprezece mai scurte, destinate publicului austriac și german (Jordáky 1980, 67). Janovics va încredința regia unui număr de șapte dintre aceste lungmetraje unui actor din capitala maghiară pe nume Márton Garas. Opțiunea lui pare greu de explicat și, deși nu există dovezi concrete în acest sens, putea avea legătură cu experiența anterioară a lui Garas în teatrul berlinez al Max Reinhardt care să-l fi propus prietenului său din Transilvania ca înlocuitor pentru Kertész.

II.2.5. „The Great Alexander”

La fel ca și Kertész, Garas a părăsit Clujul după un singur sezon regizoral, chiar dacă în cazul lui orașul nu a marcat o consolidare a carierei, ci un debut. I-au urmat Budapesta și Berlinul unde va îmbina câteva proiecte teatrale cu realizarea a peste treizeci de filme. Din experiența clujeană va păstra interesul pentru ecranizarea de texte literare, cele mai cunoscute exemple fiind *Anna Karenina* (1918) și *Oliver Twist* (1919). Pentru Janovics, plecarea celor doi regizori nu a pus vreo piedică în calea dezvoltării producției de film locale. Ba mai mult, anul 1916 a devenit un moment de cotitură prin sistarea suplimentară a colaborării cu Projectograph. În luna martie, Janovics a înființat propria „Companie de producție și Societate Comercială” denumită Corvin (Jordáky 1980, 80).

Planurile lui Janovics legate de noua sa companie au vizat amplificarea producției. În primă fază, s-a asigurat că avea contracte încheiate cu mai mulți operatori și regizori. Cu câteva excepții, imaginea filmelor clujene fusese asigurată până atunci de László Fekete, cu care Janovics începuse colaborarea încă de la *Banul Bánk*. Lui Fekete i s-a alăturat Árpád Virágh, cu experiență în studiouri de film din Paris și Berlin. În privința

regizorilor, una dintre cele două personalități culturale maghiare invitate în acel an la Cluj a fost Adolf Mérei, un regizor de teatru experimentat care a regizat patru filme, fără ca vreunul dintre ele să fie vreun eșec, dar nici vreun succes notabil.

„Erau din ce în ce mai multe lucruri de făcut. (...) Voiam să-mi găsesc un asistent” va mărturisi Janovics, douăzeci de ani mai târziu („The Great Alexander”). Îl va găsi în somptuoasa cafenea New York din Budapesta care reprezenta epicentrul intelectualității boeme maghiare. Alături de scriitorii și jurnaliștii care își șlefuiau textele, la mesele ei lumea filmului își încheia contractele. Janovics se afla acolo pentru a negocia cu István Szomaházy obținerea drepturilor de a ecraniza două dintre romanele sale. Scriitorul a fost cel care l-a îndrumat spre Sándor Korda. Janovics a fost cucerit de visurile acestui băiat firav „care depășeau cu mult orizonturile cinematografiei maghiare” („The Great Alexander”).

După ce lucrase cu primul regizor maghiar, Janovics îl avea în față pe primul critic de film maghiar. Korda își câștigase acest titlu după ce semnase în cotidianul *Világ* o cronică a filmului *Surorile*. I-au urmat o serie de articole similare, publicate în presa de specialitate la dezvoltarea căreia contribuise, împreună cu jurnalistul István Varnai, prin înființarea revistei *Pesti Mozi*. Când aceasta a încetat să mai apară, Korda a editat de unul singur *Mozihét*. Pe lângă analizele pertinente la care supunea producțiile cinematografice maghiare, opiniile lui de teorie a filmului au precedat timpurile în care erau exprimate. Korda pleda, încă din 1912, pentru statutul de artist al regizorului de film, pe care i-l impunea natura vizuală a mediului în care evolua și care îl diferenția de regizorul de teatru. Oportunitatea de a pune în aplicare viziunea sa creativă nu a întârziat să apară astfel că, atunci Janovics l-a convins să vină la Cluj, Korda avea deja la activ și regia a două filme (Drazin 26-28).

Korda a devenit secundul lui Janovics la Corvin, în această perioadă a sa de mari ambiții, dintre care una era înființarea unei companii de producție și în Budapesta. Doar Janovics ar fi putut să facă posibilă extinderea provinciei în capitală, unde a închiriat o parte a laboratorului companiei Uher. Și pentru că veniturile de pe urma filmelor din ultimii doi ani i-au permis-o, a considerat că era și momentul oportun pentru a remedia acele aspecte care îngreunaseră anterior producția. Un inconvenient constant fusese uzura aparaturii, pe care a înlocuit-o cu echipamente de filmare noi. Un altul era legat de dificultatea deplasărilor pe platouri, amenajate din ce în ce mai departe de Cluj, astfel că Janovics a achiziționat în acest sens trei autoturisme. Martoră la această defilare de forțe, *Mozihét* titra: „Clujul va deveni peste vară un veritabil oraș al filmului” (citat în Jordáky 1980, 80), fapt demonstrat printr-un număr record de șaptesprezece filme realizate în 1916.

Tocmai când toate șansele păreau a favoriza buna desfășurare a planurilor de filmare programate pentru a doua jumătate a anului 1916, popasul clujean al lui Korda a debutat cu stângul. Concepțiile lui progresiste despre arta filmului, în special cele legate de stilul de joc pe care îl presupunea, au instalat tensiunea dintre el și actorii fideli stilului ce îi consacrase pe scena teatrului. Despre depășirea acestei crize, Janovics va nota:

La filmări, Sándor Korda era sensibil, prietenos, amabil, serviabil, și totuși actorii nu îl apreciau. (...) Începuse să se descurajeze, dar eu nu am încetat să îl sprijin și, încetul cu încetul, a câștigat încrederea actorilor veterani prin competența și ingeniozitatea sa. Ajunseseră să îl asculte, aveau încredere în el, mulți îi cereau sfatul. Toată lumea îl iubea și îl aprecia. („The Great Alexander”)

Pe Janovics, validitatea concepțiilor tranșante ale tânărului Korda l-au convins din prima clipă, astfel încât i-a dat mână liberă în cazul tuturor celor șase filme pe care le-a regizat. Korda a păstrat direcția deja consolidată a adaptărilor, alegând texte din literatura și dramaturgia maghiară sau cea europeană, la care a adăugat ecranizarea unei operete, dar nu s-a ferit nici de scenaristica originală.

Primul film pe care Korda l-a regizat în Cluj a fost *Fedora*, în iunie 1916, la aproape două decenii după ce piesa lui Victorien Sardou fusese transpusă și în mediul liric. Ecranizării clujene ce pare a fi fost o premieră îi va urma *Fedora* în regia lui Giuseppe de Liguoro, film mut italian despre se cunosc detalii privind premiera¹² din luna decembrie a aceluiași an 1916, fapt care ar putea indica perioada de filmare cândva în a doua jumătate a anului. Vor urma *Fedora* (1918), producție americană în regia lui Edward José reluată în 1928 de către Ludwig Berger cu titlul *Femeia din Moscova* (*The Woman from Moscow*), și *Fedora* (1926), producție germană în regia lui Jean Manoussi. În versiunea lui Korda titlul a devenit *Nopți albe – Fedora* (*Fehér éjsakák*), cu Lili Berkly în rolul principal al prințesei Romanova. Cu toate respingerea cu care a fost tratat tânărul regizor de către actori, filmările s-au desfășurat conform planului, în luna iunie, în principal în Cluj. Pariul lui Janovics cu privire la valoarea pe care Korda o adăuga companiei lui s-a dovedit a fi unul câștigat. După premiera din decembrie, cronicile se vor referi la acest film ca la o mostră de „perfecțiune artistică” (citată în Jordáky 1980, 85).

În perioada iunie-iulie, Korda a regizat *Bancnota de un milion de lire* (*Az egymillió fontos bankjegy*), după nuvela lui Mark

¹² Deși premiera versiunii lui Korda a fost amânată tot pentru luna decembrie a anului 1916, ca posibilă strategie de creștere a încasărilor (Jordáky 1980, 85).

Twain despre potențialul unei bancnote buclucașe de a-i aduce deținătorului ei nevoiaș bogăție sau sărăcie suplimentară. A fost vorba despre prima, dar și singura, ecranizare a textului ca film mut. Tot în iulie, Korda a transpus pe peliculă *Povești despre mașina de scris* (*Mesék az írógépről*), unul dintre romanele lui Szomaházy, al cărui accept pentru adaptare fusese obținut de Janovics în cafeneaua New York. Despre preconizarea succesului cinematografic al acestui roman extrem de popular, o poveste de dragoste dintre o ziaristă săracă și redactorul șef, un jurnalist clujean se pronunța cu entuziasm: „În orice caz, eu aștept premiera cu emoția partinitoare a unui tată și mă simt ca și cum mi-aș conduce fiica la primul ei bal” (citât în Balogh și Zágoni 65).

După *Povești despre mașina de scris* i-a urmat *Bărbatul cu două inimi* (*A kétszívű férfi*), filmat în lunile iulie-august, pe baza unui scenariu original semnat de Korda, despre un soț care se confruntă cu descoperirea împrumutului uriaș făcut de soție pentru a-i achita datoriile amantului cartofor. În ultimele două luni ale anului 1916, Korda a ales să mute în Budapesta o parte din filmările versiunii cinematografice a operetei *Contele Mișka* (*Mágnás Miska*) de Albert Szirmai. În privința melodramei despre doi tineri provenind din clase sociale diferite, presa de specialitate a apreciat regia „perfectă, cu stil” adăugând: „Imaginea filmului, compoziția cadrelor și prelucrarea tehnică sunt dintre cele mai bune, astfel că la succesele de până acum ale companiei Corvin *Contele Mișka* se aliniază cu demnitate” (citât în Jordáky 1980, 95).

În spatele aparentei colaborări de succes dintre Janovics și Korda se ascundea un conflict, nu atât de pregnant ca cel anterior dintre regizor și actori, însă cu mult mai contraproductiv. Experiențele anterioare, cu Kertész și Garas, se

desfășuraseră în ritmul și cu resursele calculate cu precizie de Janovics, primul depășindu-l în scrupulozitate, al doilea respectând condițiile de lucru impuse odată cu șansa debutului. În schimb, Korda venise la Cluj nu doar cu o viziune clară asupra rafinării esteticii filmelor, ci și cu o atitudine flexibilă în raport cu durata filmărilor și costurile pe care le implicau. Judecând după extravaganta producțiilor care îl vor consacra mai târziu, devenea tot mai evident nu doar faptul că criticul și regizorul elogiat de public cocheta deja cu ideea de a deveni el însuși producător de film, ci mai ales că nu avea stofă de subaltern. De-altfel, nu va mai accepta această postură niciodată. La începutul anului 1917, Korda a reluat legătura cu producătorul de film Miklós M. Pásztor, alături de care co-regizase primul lui film, și împreună au cumpărat compania de producție Corvin de la Janovics, tranzacție prin care acesta din urmă renunța, de fapt, doar la utilizarea acestui nume și la studioul deținut în Budapesta.

Despărțirea drumurilor profesionale nu a alterat relația personală cordială dintre Janovics și Korda. Chiar și după ce va deveni Sir Alexander Korda, cel mai important producător de film al Marii Britanii, Janovics îi va fi invitat la Londra, iar acesta, la rândul lui, îi va dedica un articol elogios, numindu-l Alexandru cel Mare. În fond, între cei doi nu se dezvoltase altceva decât un raport de ucenic care își depășise maestrul. Exact acest lucru se voia demonstrat în continuare când, în aprilie 1917, „colectivul editorial” al publicației *Mozihét*, cu alte cuvinte Korda, anunța: „Corvin începe noul sezon cu cele mai mari ambiții. (...) Nu vom mai face filme obișnuite” (citată în Drazin 31). Ce anume înțelegea prin catalogarea filmelor anterioare drept obișnuite se va clarifica prin prima producție a

companiei sub noua conducere. Korda va continua și el drumul deschis de Janovics în privința adaptărilor literare și, în decembrie, va ridica ștacheta calității și anvergurii lor alocând un buget impresionant, de trei sute de mii de coroane, pentru ecranizarea *Tragediei omului*.

În toamna anului 1916, deci înainte de a părăsi definitiv Clujul și de a regiza *Contele Mișka*, Korda începuse deja să prefere mediul de filmare budapestan, departe de controlul direct al lui Janovics, pentru realizarea filmului *Bunica* (*A nagymama*). După ce Lili Berky monopolizase distribuția rolurilor feminine în filmele mute clujene, sarcina de a întruchipa protagonista, în etate, i-a revenit în mod excepțional Lujzei Blaha. Nerăbdarea cu care publicul aștepta revenirea „privighetoarei” după o pauză de câțiva ani, cauzată de boală, a contribuit la surescitarea care a pus stăpânire pe ea înaintea începutului filmărilor. Dar nu există mărturii ale unor neînțelegeri pe platou care s-ar fi putut naște între o artistă aflată în fața camerei de filmat incapabilă să-i surprindă calitățile vocale și un regizor preocupat de mijloace de expresie specifice ecranului. În schimb, există cronici care atestă succesul de care s-a bucurat filmul în rândul spectatorilor ei fideli. Pe de altă parte, Blaha nu a ezitat să trateze cu auto-ironie normele bizare care i-au coordonat prestația: „Nouă ni s-a spus întotdeauna: această scenă are zece minute, actul e de o oră, sau piesa durează trei ore; în schimb acum: zece metri, o sută de metri, o mie de metri! Faptul că ceea ce eu joc ei măsoară în număr de metri, ca pe pânză, asta mă face mereu să zâmbesc...” (citat în Balogh și Zágoni 61).

Pentru Korda, realizarea filmului *Bunica* a fost primul pas pe care l-a făcut înspre domeniul producției cinematografice.

După patru ani de la publicarea unuia dintre articolele lui cele mai importante privind arta regiei de film, începea să se anticipeze filosofia care îi va ghida o carieră de succes internațional ca producător. Nu o va formula într-o teorie sofisticată, ci o va enunța simplist într-o conversație privată, cu puțin timp înainte de a muri:

Sarcina realizatorului de film este să distreze cât mai mulți oameni posibil. Chestiunile cultivării gusturilor și educația sunt și ele prezente – dar sunt complementare. Divertismul contează și este cel mai dificil lucru dintre toate. (...) Provenim din standurile bălciurilor și din rândul proprietarilor lor care își strigau în gura mare distracțiile. Se prea poate că, în timp ce ei au purtat haine din stofă ecosez și culori vii, noi suntem mai eleganți: dar să nu uităm niciodată, suntem la fel. Vorbim despre industria spectacolului – și este de așteptat să facem un spectacol bun. (citată în Michael Korda 434)

II.2.6. Janovics și Bretan: istoria unei colaborări

Anul 1917 a rămâne în istorie ca un an de un an de contradicții pe piața filmului maghiar. Continuarea războiului a adus cu sine stoparea totală a importului filmelor franceze sau italiene, iar cele austriece, americane sau daneze nu au reușit să compenseze golul rezultat. Tentate de oportunitate, pe lângă Corvin, alte șapte companii din capitala maghiară s-au lansat frenetic în producția de film declarând rivalelor nemțești „războiul filmului”, în exprimarea sugestivă a istoricului Lajos Jordáky (1980, 99). În același timp, restricțiile naționale impuse pentru economisirea resurselor presupuneau și reducerea drastică a programului cinematografelelor, deci pentru producătorii maghiari venise momentul deciziilor ferme.

Rămas cu studioul din Cluj, Janovics a decis să înființeze o nouă companie de producție, pe care a denumit-o Transsylvania, devenind pentru prima dată unic responsabil al producției de film clujene. Dintre foștii angajați de bază de la Corvin, l-a păstrat alături de el doar pe operatorul László Fekete. După experiența acumulată prin practică sau prin observarea artiștilor importanți care se perindaseră prin Cluj, Janovics și-a asumat regia majorității filmelor care vor fi realizate pe parcursul următorilor doi ani. A ales să împartă uneori sarcina cu Mihály Fekete, nimeni altul decât actorul distribuit în rolul principal din *Mânzul șarg* sau în roluri secundare în filme precum *Banul Bánk* sau *Escortata*.

Distribuția unuia dintre filmele regizate de către Janovics sub auspiciile companiei de producție Transsylvania, în vara anului 1917, furnizează unui episod necunoscut din biografia compozitorului de muzică clasică Nicolae Bretan. Autor al primei opere românești, *Luceafărul* (1921), Bretan a fost, în același timp, bariton apreciat pe scenele lirice europene, dar și dirijor și critic muzical rafinat. Muzicologul german Hartmut Gagemann i-a dedicat artistului o monografie, iar în paginile lucrării întâlnirea dintre Bretan și Janovics se leagă de primele succese ale tânărului cântăreț de operă, pe care le-a cunoscut pe scena teatrului din Bratislava. Drumul deschis spre scena vieneză nu a fost blocat de izbucnirea conflictului dintre România și Austria, din august 1916, căci, după un șir de evenimente, comisia de recrutare l-a declarat inapt pentru serviciul militar din cauza miopiei de care suferea. Obstacolul întâmpinat în această etapă promițătoare a carierei a fost directorul teatrului slovac care nu era dispus să renunțe la Bretan. Între septembrie 1916 și mai 1917, artistul s-a văzut obligat să evolueze în o sută patruzeci de

spectacole din totalul de două sute treisprezece ale stagiunii, dintre care doar trei roluri au fost în opere, restul fiind în operete (Gagelmann 2005, 28).

Prin urmare, atunci când a fost transmisă oferta Teatrului Național maghiar din Cluj, care căuta un prim-bariton, Bretan a fost entuziasmat de perspectiva acestei evoluții profesionale. Conflictul declanșat între directorul de teatru slovac și Janovics se va prelungi până la începutul anului 1918 când o comunicare oficială a Ministerului Culturii, solicitat să intervină în rezolvarea cazului, a confirmat scutirea artistului de armată și, cel mai important, sistarea contractul din Bratislava. Între timp, Bretan s-a văzut nevoit să mai interpreteze un rol în teatrul din oraș, la sfârșitul lunii august, astfel că s-a mutat în Cluj abia la începutul toamnei, alături de familie, unde a debutat pe scenă pe data de 7 septembrie 1917 (Gagelmann 2005, 29).

Din punctul de vedere al activității lui cinematografice, pe lângă un rol în filmul *Din grozăviile lumii*, este mai puțin cunoscut faptul că Nicolae Bretan a mai interpretat încă două. Unul minor, în 1918, în filmul *Contagiunea/În pragul decăderii (A métely)*, iar anterior acestuia un rol secundar deosebit de important datorită faptului că fixează începutul colaborării dintre Bretan și Janovics în vara anului 1917. Conform cadrelor păstrate din *Serge Panin (Sergius Panin)*, când încă nu era garantată reușita eforturilor lui de a ajunge ca bariton la Cluj, Bretan a acceptat un rol în acest film regizat de Janovics. A fost vorba despre un rol secundar, cel al mareșalului, în ecranizarea romanului de George Ohnet. Imaginile surprind un Bretan distins în înfățișare și gesturi, în atmosfera aristocrației franceze recreată prin intermediul ambianței castelelor Teleki și Bánffy din Bonțida.

II.3. Din grozăviile lumii și ale filmului

În 1918, compania Transsylvania a produs un total de cincisprezece filme mute de lungmetraj. În turbulentul an de după, le-a urmat doar *Zâna cinematografului* (*A moziitündér*), producție cu durată foarte scurtă, menită să completeze o operetă scrisă cel mai probabil de W.S. Gilbert (Cunningham 2008) cu imagini înregistrate ale artiștilor evoluând în decoruri exterioare menționate pe scenă (Rîpeanu 28-29). În 1920, a urmat o altă schiță cinematografică cu titlul *Cele două orfeline* (*A két árva*). Janovics nu a fost primul regizor care a adaptat pe peliculă piesa de teatru de Adolphe d'Ennery și Eugène Cormon, Herbert Brenon regizând, în 1915, propria versiunea cinematografică, distribuind-o în rolul principal pe Theda Bara. La finalul anului 1920, Janovics s-a reîntors la producțiile cinematografice ambițioase, în calitate de regizor, cu lungmetrajul *Din grozăviile lumii* (titlu alternativ *Din groazele lumei*).

II.3.1. Filmul mut în slujba educației sanitare în Transilvania

Eforturile autorităților române de a gestiona aspectele administrative ale Transilvaniei, devenită provincie românească în urma Tratatului de la Trianon, au revenit Consiliului Dirigent, un guvern interimar care funcționat între 2 decembrie 1918 și 4 aprilie 1920, sub conducerea lui Iuliu Maniu. În cadrul acestuia, rolul de secretar general al Resortului Ocrotirilor Sociale i-a revenit lui Iuliu Moldovan. Educat în universități europene de prestigiu, din Viena și Praga, Moldovan s-a folosit de autoritatea

care i-a fost conferită în vederea așezării fundațiilor unui sistem medical complex susținut de instituțiile necesare. Astfel, eforturile lui au constatat în implementarea unei infrastructuri separate în inspectorate sanitare, înființarea de spitale, precum și contribuția la înființarea Institutului de Igienă și Sănătate Publică din Cluj (Bucur 27). Interesat de domeniul medicinei preventive, cu accent pe epidemiologie, Moldovan se familiarizase, pe parcursul unor stagii de cercetare în orașe europene, cu ideile vremii privind determinismul ereditar și eugenia.

Conform acestuia, în mediul românesc eugenia era discutată în termeni de descendență parentală, spre deosebire de concepția lui Francis Galton asupra termenului, pe care acesta l-a și propus, care vedea boala ca fiind cauzată de mediul fizic și social (Moldovan 3-4). Cu toate acestea, pe parcursul mandatului lui Moldovan, nouăsprezece unități medicale ambulante au acoperit regiuni ample ale provinciei. Din datele colectate, a rezultat primul raport complex privind stare de sănătate a populației Transilvaniei, scoțând la iveală proporțiile epidemic ale răspândirii sifilisului în mediul rural (Bucur 28-29). Experiența lui Moldovan ca ofițer medical pe Frontul de Est i-a confirmat explicația acestui fenomen, boala răspândindu-se în rândul populației civile de la membrii corpului de armată, adesea țărani reîntorși la familiile lor. Prostițuția era văzută ca o cauză majoră a răspândirii.

Între 1921-1926, Inspectoratul Sanitar General Cluj i-a solicitat fondatorului primului spital românesc de femei, Dominic Stanca, să organizeze, în mod regulat, campanii informative privind „bolile sociale” (citată în Bokor 84), dat fiind faptul că tratamente neautorizate, precum expunerea bolnavilor la aburi de mercur, se dovedeau deosebit de nocive, iar aplicarea

unguentului de mercur rămânea periculoasă, în lipsa asistenței medicale calificate (Voina 33). În sprijinul acestor campanii, Janovics a fost solicitat să realizeze un film a cărui narațiune să fie ilustrativă cu privire la implicațiile severe ale infectării cu sifilis. Astfel, o companie de producție cinematografică maghiară accepta un proiect românesc de igienă socială, rezultând un film considerat o producție românească, dat fiind detaliul adițional de a fi fost filmat pe teritoriu românesc. În practică, au fost disponibile intertitluri trilingve, iar prelegerile introductive au fost susținute în română, maghiară sau germană, în funcție de etnia spectatorilor.

Titlul primului articol din presa vremii dedicat filmului *Din grozăviile lumii* rezuma prelegerea susținută de savantul Constantin Levaditi în deschiderea premierei, care a avut loc în Cluj, pe data de 31 decembrie 1920. Conform titlului, „A început bătălia susținută împotriva sifilisului” (citată în „Megkezdődött...”). Într-adevăr, virusologul și microbiologul recunoscut pe plan mondial pentru contribuțiile de pionierat în cercetarea și tratamentul sifilisului pleda pentru o eradicare rapidă și radicală a prostituției, pentru rolul pe care l-a avut în răspândirea acestei boli venerice „care precum o grozăvie a lumii vrea să penetreze carnea și sângele umanității cu tentaculele ei criminale” (citată în „Megkezdődött...”). În această notă, au fost organizate proiecții însoțite de prelegeri introductive educative între noiembrie 1921 și mai 1922, pe întreg teritoriul Transilvaniei, după un program stabilit de autorități. Conform unor documente ale Serviciului de propagandă, medicilor le revenea sarcina de a închiria un cinema sau orice alt loc potrivit. Prima proiecție se adresa populației din clasa de mijloc, participarea fiind condiționată de achitarea unei

taxe de intrare, iar restul populației putea să participe la proiecțiile gratuite ulterioare (Bokor 86).

II.3.2. Cronologii și analogii scenaristice

În cronologia producțiilor cinematografice de igienă socială din Transilvania, *Din grozăviile lumii* figurează ca al doilea titlu. Filmul a reluat discursul cu scop de avertisment privind bolile venerice abordat anterior în *Contagiunea/În pragul decăderii*, adaptare din 1918, a piesei *Les Avariés* de Eugène Brieux, în regia lui Mihály Fekete. Fiind unul dintre puținele texte literare de la începutul secolului XX ce ficționaliza epidemia de sifilis, piesa fusese deja adaptată cu titlul *Damaged Goods* într-un film mut american din 1914, în regia lui Tom Ricketts, și urma să mai fie subiectul unei versiuni britanice, în 1919, în regia lui Alexander Butler. Între acestea toate, narațiunea filmului lui Fekete se evidențiază prin adaptarea liberă a textului dramatic pe care se bazează.

Dacă Brieux reflectează asupra moralității clasei de mijloc confruntată cu epidemia de sifilis prin intermediul unui cuplu și a copilului lor infectat, cauzalitatea narațiunii scenariului semnat de Jenő Gyalui gravitează în jurul personajului original Blanche, o florăreasă săracă ce visează să ajungă artistă. Pe baza cadrelor¹³ care s-au păstrat, provenind chiar din arhiva lui Gyalui, se constată o subordonare a arcului de personaj al protagonistului, promițătorul tânăr George Dupont, firului narativ secundar rezervat lui Blanche. Determinată să cucerească scena cu orice preț, personajul marchează incidentul declanșator al infectării cu sifilis a lui George. Mai întâi, Blanche se implică într-o relație cu

¹³ Sursa: <https://istoriafilmului.ro/articol/filme-mute-clujene-readuse-la-viata/>.

un domn influent care îi facilitează angajarea în cabaretul în care obișnuia să vândă flori, dar prețul pe care aceasta îl plătește pentru lipsa de moralitate este îmbolnăvirea cu temuta boală venerică.

Portretizarea lui Blanche este construită în jurul deciziei acesteia de a căuta răzbunare prin răspândirea virusului la toți bărbații pe care îi poate seduce. Aflat în public la unul dintre spectacolele ei, George îi cade victimă atât farmecului, cât și bolii ei. Promiscuitatea asumată a lui Blanche reflectă discursul medical al vremii care identifica sursa epidemiei de sifilis în prostituție descrisă ca un act reprobabil al femeii, golit de consensul ambelor părți implicate. Pentru a maximiza stimulul emoțional specific melodramelor, Gyalui a ales să dezvolte traiectoria narativă a lui Blanche în paralel cu cea a cuplului George – Henrietta, a cărui relație conduce la căsătorie. Astfel, ambele femei dau naștere unor copii care manifestă simptome de sifilis, dar moare doar copilul lui Blanche. Această decizie scenaristică susține discursul moral atribuit filmului, pedepsind personajul feminin care răspândește boala în mod deliberat, în ciuda faptului că Blanche și Henrietta sunt, de fapt, victime ale unor bărbați bolnavi de sifilis.

În același timp, tragedia decesului copilului este menită să îi inspire spectatorului milă, pe lângă întristarea inspirată de orice personaj în suferință. Cu întristarea și mila ca piloni emoționali definitorii, genul melodramatic stimulează succesiunea de evenimente nefericite care afectează un personaj pozitiv pentru a obține răspunsul empatic al spectatorului (Carroll 35-36). Retragerea de pe scenă a lui Blanche, urmată de experiența maternă traumatică pe fondul sărăciei extreme escaladează până în punctul unei tentative de suicide, cu mama ținându-și în brațe

copilul fără suflare. Scena, construită pe demonstrația sacrificiului de sine suprem, operează o anulare narativă a trecutului ei condamnat, confirmată prin finalul filmului. Un doctor o salvează înainte de a se arunca în râu, iar dialogul care urmează anticipează vindecarea de sifilis a lui Blanche, sub supraveghere medicală, o rezoluție rezervată și celorlalte personaje afectate de această boală.

O serie de elemente narative identificate ca definitorii pentru abordarea narativă melodramatică din *Contagiunea/În pragul decăderii* au fost reluate în filmul *Din grozăviile lumii*. În cazul acestuia din urmă, soluția narativă preferată de același Jenő Gyalui a fost narațiunea în ramă. O structura narativă similară urma să fie aplicată în scenariul filmului *Sărutul care ucide* (*Le baisser qui tue*), regizat de Jean Choux în 1927, pe baza unui scenariu scris de medicul Tartarin Malachowski. Protagonistii masculini ai ambelor filme suferă de sifilis și se confruntă cu consecințele refuzului lor de a solicita tratament medical, toate acestea în timpul unui vis. Protagonistul filmului regizat de Janovics este Pierre Sylvain, un bărbat de vârstă medie, fără ocupație, căsătorit cu artista Doria. Caracterizarea atentă a acesteia din urmă ca fiind o cântăreață de succes, soție dedicată și mama iubitoare are ca scop echilibrarea moralității îndoielnice asociată mediului artistic, cu atât mai mult cu cât sursa infectării cu sifilis este, din nou, atribuită unui personaj feminin secundar ce îi aparține, mai exact actriței Shiva. O replică atribuită doctorului Georges Pradel denunță prostituția drept actul cu cele mai severe măsuri punitive din partea autorităților. În timp ce o informează pe Shiva că a contactat boala venerică, o constrânge să accepte tratament sub promisiunea păstrării secretului ei, secret trădat spectatorilor filmului prin vestimentația sumară și machiajul excesiv.

Pe lângă Janovics ca regizor și Gyalui ca scenarist, echipa de producție a filmului *Din grozăviile lumii* i-a inclus pe Constantin Levaditi și, după cum o dovedește scenariul filmului, păstrat într-o colecție privată, pe Dominic Stanca. Cei doi specialiști au asigurat asistență la scrierea scenariului, mai exact au contribuit la veridicitatea redării simptomatologiei bolii, la nivel narativ și vizual, ilustrând efectele sifilisului prin intermediul unor imagini de tip documentar ale unor pacienți reali. Înainte de a-l cufunda pe Sylvain într-un somn coșmaresc, scenariul îl plasează în laboratorul și secția de spital a lui Pradel, pentru a privi prin microscop spirocheta sifilisului și a se confrunta cu victime mutilate de boală. Experiența personajului este completată de o digresiune narativă, sub forma unei confesiunii unui soldat orb despre contractarea bolii într-un bordel și tentativele de tratament cu remedii tradiționale. Ca avertisment către spectatori, soldatul recunoaște că ar fi trebuit să meargă la spital, creditând tratamentul sub supraveghere medicală ca fiind singura soluție, un avertisment tipărit ca intertitlu, menit să combată proporțiile alarmante ale șarlatanismului care se baza pe ignoranța și disperarea populației rurale din Transilvania.

Amintirile soldatului includ o scenă din bordel care subliniază, dacă mai era necesar, poziția adoptată de discursul filmului *Din grozăviile lumii* față de prostituție. Acesta discurs este sintetizat prin reprezentarea unei femei îmbrăcate sumar, care consumă alcool și fumează, înainte de a se arunca în brațele unui bărbat vulnerabil. Tratamentul narativ al personajului Shiva aderă la acest tip de stereotipizare a unei sume de vicii. Profunzimea ei psihologică este redusă la câteva episoade biografice schițate: relația romantică cu soțul unei colege actrițe,

diagnosticul de sifilis corelat cu prostituția și, în cele din urmă, moartea ei prin suicid, în ciuda tratamentului medical care îi este oferit. Polarizate în portretizările lor, Shiva și Doria nu au parte de o confruntare directă. În schimb, își manifestă antagonia morală prin reacțiile la evenimentele ce se derulează. Spectatorii sunt informați că Shiva își ia viața imediat după diagnostic și sunt martori la devotamentul Doriei față de jurămintele maritale.

Personajul unui copil este prezent și în filmul *Din grozăviile lumii*, fetița cuplului Sylvain, dar este construit ca o prezență pasivă, o potențială victimă colaterală, deși nevătămată. Coșmarul lui Pierre ilustrează proporțiile distructive ale sifilisului netratat, visând că Doria își pierde văzul, înainte de a se prăbuși în nebunie și a muri. Confruntat cu ruina familiei sale, el se refugiază în alcool. Dar trezirea fizică a protagonistului din ceea ce înțelege că a fost un vis implică și trezirea lui morală, apărându-și de boală soția și, implicit, fiica.

Dominația psihologiei externalizate, ce favorizează reprezentarea viciului sau a virtuții prin intermediul unor personaje neechivoce, este potențată prin imaginile de tip documentar, plasând *Din grozăviile lumii* în categoria melodramelor senzaționaliste care favorizează un realism absorbtiv. Un „sentiment de prezență ca martor ocular” (Singer 177), construit pe măsură ce spectatorul urmărește spirocheta sifilisului prin microscop și privește în ochii unor bolnavi reali, îndepărtează neîncrederea în semnificația evenimentelor de ficțiune care se desfășoară pe ecran. În acest sens, un rol suplimentar îl asumă scenele filmate în interiorul actualei Clinici Medicale I. Efectul obținut este potențarea senzației de absorbție diegetică, pe măsură ce spectatorul conștientizează efectul estetic al realismului, un scop pe care Ben Singer îl identifică asociat

producției de film publicitar (177). Astfel, acest scop precis, de a distribui un mesaj enunțat de profesioniști către un public generalist, este identificat în narațiunea filmului *Din grozăviile lumii*, înțeles ca o producție cinematografică ce promovează autoritatea medicală ca răspuns la epidemia de sifilis din Transilvania.

II.3.3. Spirocheta sifilisului în filme

În noiembrie 1909, membrilor Academiei Franceze de Științe le era prezentat un film scurt, realizat de către medicul Jean Comandon, care înregistra pe peliculă mișcările microscopice ale bacteriei care cauzează sifilisul. Această realizare medicală fusese posibilă prin extracția de țesut corneal de la un iepure bolnav. Mai târziu, compania Pathé a obținut drepturile de a distribui înregistrarea în scop comercial, cu titlul *Spirochaeta pallida*. După cum constată Thierry Lefebvre, această înregistrare medicală poate fi identificată în filme franceze aparținând unor genuri diverse, precum animația *Trebuie să o spunem* (*On doit le dire*, 1918) sau documentarul educațional *O boală socială: Sifilisul. Cum poate ea dispărea* (*Une maladie sociale: La syphilis. Comment elle peut disparaître*, 1926). Adăugarea filmului *Din grozăviile lumii* la această listă demonstrează faptul că producția lui Janovics a fost distribuită internațional, rulând pe ecranele franceze sub titlul *Misère humaine* (Lefebvre 268). Date fiind asistența acordată lui Janovics de către Pathé la producția primului film și accesul lui la portofoliul de filme al companiei franceze, din calitatea de proprietar de cinematograf, coroborate cu reîntoarcerea lui Constantin Levaditi de la Institutul Pasteur din Paris, unde derulase cercetări asupra sifilisului și, cel mai

probabil fusese familiarizat cu filmul lui Comandon, nu este o surpriză faptul că *Spirochaeta pallida* a fost achiziționat cu scopul de a fi inclus în filmul *Din grozăviile lumii*. Acest detaliu lipsește din informațiile incluse în generic.

Încă din anul 1898, neurologul Gheorghe Marinescu identificase potențialul imaginilor în mișcare în a ilustra prelegerile lui despre *Tulburările mersului în hemiplegia organică*, o inițiativă de pionierat pentru care a fost felicitat de Auguste Lumière (Marinescu 124-125). Mai târziu, avea să fie recunoscută contribuția filmelor medicale atât în domeniul medicinei, cât și în cel al cinemaului (Pernick). Pe de o parte, publicul numeros pe care îl atrăgea filmul a devenit o resursă utilă propagandei medicale. Pe de altă parte, dezvoltările narative și estetice au determinat distincții între genuri. În acest context, fuziunea dintre portretele documentare ale bolnavilor de sifilis și narațiunea de ficțiune ale filmului *Din grozăviile lumii* par a reprezenta o premieră, o formulă de structurare a scenariului care a fost, mai apoi, aplicată în filme precum *Lecția îngrozitoare* (*La terrible lección*), regizat în 1927 de către Fernando Delgado. Privirea pacienților orientată direct înspre camera de filmat nu afecta convenția receptării deoarece inserarea de imagini documentare în melodramă sau varianta inversă au devenit, gradual, tratamente de scenariu definitorii pentru filmele de educație medicală (Aubert et al. 32). Aceste imagini funcționau ca un corpus de informații medicale actualizate transpuse în scenariu sub formă de scene semi-documentare, imagini ilustrative și replici relevante. În cazul filmului *Din grozăviile lumii*, Shivei îi este arătat rezultatul testului Wasserman, prin compararea mostrei de sânge ce îi aparține cu o mostră prelevată de la o persoană sănătoasă. În cazul filmului *Contagiunea/În*

pragul decăderii s-a recurs la trucaje pentru a reda spectrul amenințător al Morții ca prezență invizibilă în societatea reprezentată pe ecran. Nu în ultimul rând, intertitlurile ambelor filme asigurau spectatorii de faptul că personajele Blanche, Shiva și Pierre au acces la un tratament medical eficient, disponibil și recomandat oricărui spectator infectat cu sifilis.

CAPITOLUL III.

Cazanierul

Finalul brusc al producției cinematografice de filme mute din Transilvania odată cu *Din grozăviile lumii* nu a depins de Janovics. Artistul mărturisea că filmul maghiar și-ar fi continuat calea pe care a deschis-o în Transilvania „dacă schimbările politice de după Primul Război Mondial nu l-ar fi oprit din avântul său” (1936, 10). De-altfel, reconfigurările politice de după prima conflagrație mondială au influențat în mod decisiv reprezentanții generației 1900, mai exact emigrarea lor masivă din Ungaria și, implicit, afirmarea pe plan internațional. Decizia acestora a survenit pe fondul colaborării sau opoziției manifestate față de regimurile radicale care s-au succedat cu repeziciune în Ungaria primelor decenii ale secolului XX. Două tipuri de consecințe au stimulat opțiunea autoexilului. Prima a fost conștientizarea faptului că dezvoltarea, sau cel puțin continuarea, carierei devenea imposibilă. A doua, mult mai gravă, a fost amenințarea vieții.

Acestui fenomen care a privat cultura și știința maghiară de talente, unele cu adevărat excepționale, Lukacs îi identifică trei valuri, dintre care primul a avut loc în anul 1919. S-a legat de cele două republici maghiare care, în mai puțin de șase luni, s-au orientat înspre ideologii politice opuse. Acest prim val i-a implicat pe membrii generației 1900 care fie își compromiseseră

imaginea publică prin participarea la regimurile politice radical sau comunist, fie nu concepeau continuarea carierei sub regimul naționalist care a urmat (Lukacs 139). Din primul val de emigrație au făcut parte atât Kertész, cât și Korda care au părăsit Ungaria în 1919. Primul a fost Kertész, în luna mai, deși nu este foarte clar dacă a fugit din fața implicării regimului comunist în producția cinematografică, care a fost naționalizată, sau, dimpotrivă, din cauza colaborării cu acesta, el fiind la acel moment membru al Comisiei maghiare pentru arte (Robertson 6). La sfârșitul lui octombrie i-a urmat Korda, imediat după ce fusese reținut pe motivul originii lui evreiești și, în circumstanțe la fel de neclare, reușise să scape din arest (Drazin 38-40). Șocul acestui episod va fi atât de puternic în memoria sa, încât nu se va mai întoarce în Ungaria niciodată, nici când, peste ani, va fi invitat în mod oficial pentru a i se recunoaște realizările. Față de cei doi colegi ai săi de generație, în cazul lui Janovics balanța între statutul de emigrant sau cazanier (Lukacs 141) nu se poate înclina ferm în lipsa unei detalieri a forțelor care i-au direcționat cariera, dar și biografia, după unirea Transilvaniei cu România.

III.1. „Rămânem aici!”

Pe data de 24 decembrie 1918 trupele române ajungeau în Cluj. Tensiunea care pusese stăpânire pe oraș înaintea evenimentului iminent și urgența deciziei copleșitoare de a-l părăsi sau nu, cu care s-au confruntat locuitorii de etnie maghiară ai orașului, au pătruns în spatele ușilor teatrului. Momentului de cumpănă din istoria instituției pe care o conducea, Janovics i-a rezervat paginile de jurnal ale zilei de 21 decembrie:

În oraș domnește o emoție extraordinar de mare. Spectacolele abia pot fi ținute în aceste zile tulburi. Oamenii se închid, își ocrotesc casele, nu se apropie de teatru, ceea ce nici nu e de mirare. Trupele române sunt deja în vecinătatea Clujului. Zecile de mii de refugiați invadează orașul sau îi traversează străzile. Zdrențuiți, cu toate bunurile adunate în coșuri. O emoție teribilă îi stăpânește, și aceasta s-a strecurat și în rândul membrilor teatrului. Refugiații istoviți împrăștie informații exagerate, înspăimântându-i și pe rezidenții de aici. Vin vești triste despre soarta teatrului brașovean. Destul de mulți din rândul angajaților teatrului, în special aceia ale căror rude trăiesc în Budapesta, sunt în permanență sub presiune, și îndeamnă refugierea instituției în direcția Oradiei, până nu va fi prea târziu. După ce această dorință a devenit din ce în ce mai puternică, în această zi, la ora nouă dimineața, am convocat pe scenă întreaga companie de teatru. Le-am comunicat, în puține cuvinte, poziția mea: să luați la cunoștință că eu nu mă mișc de pe loc. Cât timp respir, voi apăra acest teatru care mi-a fost încredințat spre administrare. Indiferent de ce se întâmplă, rămân în poziția mea de santinelă. Nu știu ce aduce ziua de mâine, tocmai de aceea nu rețin pe nimeni și nu vreau să influențez decizia nimănui. Celor care vor să se refugieze, pe care situația familială îi alungă de aici, le urez noroc, mă ofer să le sprijin financiar plecarea. Cei care rămân aici alături de mine, aceia să își încredințeze grijile în ajutorul Domnului, iar eu voi fi apărător în mijlocul încercărilor care se vor abate asupra noastră. Veniți fiecare la mine, priviți-mă în ochi, întindeți-mi mâinile și spuneți sincer ce vă dictează inima. Câți dintre voi vreți să rămâneți alături de mine?

La auzul cuvintelor mele s-a așternut instantaneu tăcerea. Pe scena mare, cufundată în semi-obscuritate, se putea auzi doar respirația. Respirația îngreunată de zbuciumul gândurilor a două sute cincizeci de maghiari. O voce de

femeie a răsunat, spărgând inima imensă a tăcerii. Vocea lui Lili Poór. A spus doar atât:

- Rămânem aici!

Toată lumea și-a ațintit privirile asupra ei, pentru că știau că familia, rudele, toți ai ei se mutaseră în Budapesta.

Dar în secunda următoare, îndârjirea eliberată de sub greutatea apăsătoare, s-a propagat ca un ecou furtunos de pe buzele celor două sute cincizeci de oameni:

- Rămânem aici!

Apoi bătrânul István Szentgyörgyi s-a apropiat de mine. Și-a desfăcut mâinile, osoase, tremurânde, bătătorite de munca pământului. Pe chipul lui albit, brăzdat de riduri, s-a rostogolit o lacrimă care a căzut exact pe mâna mea. Vocea i-a fost puternică, cuvintele răsunătoare:

- Rămânem aici! Unde am putea să mergem? Rămânem aici în dreptul strămoșesc. Rămânem lângă tine, orice s-ar abate asupra noastră. Cu tine rămânem! Călăuzește-ne!

Nu s-a mai auzit niciun cuvânt. În tăcere, s-au apropiat de mine actori, actrițe, muncitori, muzicieni, coriști, dansatoare, cu brațele deschise, ca să îmi demonstreze că rămânem împreună. Cei care cu o zi în urmă cereau cu capul plecat să plecăm, acum cu ochii în lacrimi, îmi strângeau mâinile cu hotărâre sfidătoare. Printre ei erau mulți ai căror părinți și rude locuiau în Budapesta, care la incertitudine au adăugat-o și pe aceea a rupturii de ei, pentru cine știe câtă vreme. Deoarece, din câte se pare, românii erau deja pe-atunci în Apahida.” (citată în Janovics 2001 [1942] {1918}, 327-328).

III.1.1. „Eu mor; tu însă vei trăi”

Solidaritatea trupei teatrului maghiar clujean în fața presentimentului sumbru al zilelor și lunilor care urmau nu mai putea opri numărătoare inversă, declanșată deja, a ultimului an petrecut pe scena din Piața Huniade. Conștient de acest fapt, Janovics a decis să convertească atmosfera de sentință capitală,

care a însoțit în mod inevitabilul spectacolul final, programat să aibă loc pe 30 septembrie 1919, într-o celebrare ostentativă a epocii care se încheia odată cu acesta. În literele negre ale afișelor care au fost răspândite în oraș publicul fidel recunoștea strălucirea sutelor de seri petrecute în teatru, căci sub greutatea titlului *Hamlet* se înșirau numele lui Jenő Janovics în dreptul rolului principal, cel al lui Lili Poór ca Ofelia, iar István Szentgyörgyi și Aranka Laczkó urmau să formeze cuplul regal. Ultimul bastion al teatrului maghiar din Transilvania își pregătea capitularea, iar clujenii fremătau în așteptarea momentului.

Autoritățile române s-au văzut puse în fața unei situații pe care au gestionat-o cu dificultate. Perfect conștiente că o eventuală interzicere a spectacolului ar putea avea consecințe mult mai grave decât reprezentația în sine, nu și-au permis nici să îl subestimeze pe Janovics și influența pe care o avea, deopotrivă asupra artiștilor și a spectatorilor. Cenzorii au speculat suficient motivațiile din spatele alegerii textului lui Shakespeare pentru a-i justifica mutilarea. Au fost tăiate replici, iar ultima scenă a dispărut în totalitate. Pentru mulțimea de spectatori, toate aceste detalii au contat mult prea puțin. Cu ore întregi înaintea reprezentației, aceștia umpluseră deja până la refuz orice spațiu disponibil, de la culoare, la fosa de orchestră și foaier, o imagine impresionantă, pe care Janovics nu a putut-o uita. „Niciodată în acel teatru, nici înainte, nici după, nu s-au înghesuit atâția oameni. Toată lumea voia să fie de față la marele rămas-bun.” (1937, 76).

Odată cu începerea spectacolului, s-a exteriorizat tensiunea care le sufocase spectatorilor așteptarea. „Fiecare actor este întâmpinat cu aplauze când pășește pe scenă și este însoțit de aplauze atunci când iese” (Janovics 1937, 76). La momentul monologului lui Hamlet, pe care cenzura îl redusese la celebra

interogație din debut, Janovics i-a adresat-o, cu îndrăzneală, sălii: „«A fi sau a nu fi? Aceasta-i întrebarea!»”. După o secundă de liniște mormântală, o femeie din public a strigat „Vrem să trăim!” și imediat i s-au alăturat două mii de voci, strigând la unison „Vrem să trăim!”, deși cuvintele abia se mai puteau desluși din vacarmul declanșat de aplauze și tropote frenetice. Reacția periculoasă a publicului l-ar fi speriat și pe Janovics. Din fericire, incidentul nu a escaladat, căci după doar câteva minute spectatorii s-au temperat reciproc. Dar forțele de ordine române, mobilizate la fața locului pentru a preîntâmpina orice fel de izbucniri naționaliste, s-au pus în gardă și au așteptat ca spectacolul să se încheie. Ironia făcut ca mâna cenzurii să fie cea care a transformat ultimele cuvinte rostite în pe scenă în replica testamentară a lui Hamlet: „Eu mor; tu însă vei trăi, [Horatio – în trad. rom.]/Ce-am fost și ce-am voit, să spui întocmai/Neștiutorilor.”¹ De teama unor incidente suplimentare mult mai grave, soldații au intervenit imediat după căderea cortinei și au împrăștiat „cu violență” (Janovics 1941, 314) publicul exaltat. Pentru teatrul maghiar clujean, cea mai importantă perioadă din istoria sa, sub directoratul lui Janovics, luase sfârșit în mod abrupt. Pe marginea evenimentelor prin care i s-a pecetluit soarta, cele două părți implicate se vor confrunta atât înainte, cât și după această seară.

III.1.2. O chestiune de mândrie națională

Încă de la momentul defalcării sarcinilor Consiliului Dirigent pe resorturi, și deci instituirea celui pentru Culte, Instrucția Publică și Arte, reorganizat în scurt timp în Resort al Sănătății, Artei și Ocrotirilor sociale, o preocupare majoră a vizat „ofensiva artistică-culturală în Ardeal și Banat, prin teatru”

¹ Traducere de Leon Levițchi și Dan Duțescu.

(Mărcuș 469). Deși director al Artelor pentru aceste două regiuni a fost numit compozitorul Tiberiu Brediceanu, asistat de un inspector special, localnic, în persoana scriitorului Emil Isac, prima inițiativă în acest sens i-a aparținut directorului Consiliului Dirigent din Sibiu, Ion Peretz. Era vorba despre organizarea unui Turneu Oficial al Teatrului Național din București, care s-a desfășurat între 27 aprilie și 31 mai, în treisprezece localități, printre care și Cluj.

Unul dintre martorii reorganizării vieții culturale transilvănene sub autoritate politică românească a fost tenorul și, în a doua parte a vieții, istoricul teatral și muzical Ștefan Mărcuș. În însemnărilor lui pe marginea acestor zile, constatăm că în spatele șirului nesfârșit de resorturi, nume, funcții și programe se ascundea o stare de derută greu de compensat prin entuziasmul momentului politic: „D-l Brediceanu mi se plângea că n-are atribuțiuni, n-are birou și i se impun persoane, de care nu se poate scăpa” (467).

În aceste condiții, preluarea teatrului clujean sub impulsul momentului, fără vreun plan coerent dinainte stabilit, încetează să mai fie atât de surprinzătoare cum pare la prima vedere. Situația puternicei instituții clujene fusese în permanență în atenția oficialilor români, dar activitatea sa neîntreruptă înainte de război și poziția fermă a directorului acesteia după Marea Unire fuseseră toate semne ale unei situații dificil de abordat. În programul² turneului, piesele *Răzvan și Vidra* de B.P. Hașdeu și

² Repertoriul acestui turneu a fost compus dintr-o combinație de piese clasice și texte mediocre, un compromis generat de lipsa unei dramaturgii românești de calitate și de scopul selectării acelor piese de teatru existente care să insuflă publicului sentimentul identității naționale. Pe lângă cele două piese amintite, mai apar *Poemul Unirei* de Zaharia Bârsan, *Apus de soare* de Barbu Ștefănescu-Delavrancea, *Bimbașa Sava* de Ion Peretz și *Trandafirii roșii* de Zaharia Bârsan (Mărcuș 469).

Fântâna Blanduziei de Vasile Alecsandri, urmau a fi jucate la Cluj pe data de 14 mai, „și pe această dată era o chestiune de mândrie națională, ca trupa să joace în teatrul românesc” (Mărcuș 478). Miza era uriașă, dat fiind contextual generat de legile Apponyi, promulgate în 1907, cu scopul de a accelera procesul de maghiarizare în partenerul estic al Dublei Monarhii. În ciuda faptului că două treimi din populația Transilvaniei erau reprezentate de români, fusese eliminat dreptul acestora la educație în limba maternă. În consecință, teatrului i-a fost desemnat rolul de a cultiva o limbă vorbită corect, dar și de a cultiva o conștiință națională.

Ca un răspuns direct, eforturile românești de a pătrunde pe scena culturală a provinciei au fost descurajate de către autoritățile maghiare. Deși prea locală românească îi informa pe cititori cu privire la evenimentele teatrale de pe scena bucureșteană, turneele oficiale au devenit imposibil de organizat în acord cu legislația în vigoare. Actorilor non-maghiari care doreau să evolueze în provinciei li se solicita un permis special aprobat de către guvern. Dacă diverse companii de teatru, germane sau italiene, au urcat pe scenele din Transilvania, ultimele turnee românești datau din 1870 și 1871 și este un detaliu semnificativ faptul că cele organizate, nu fără dificultate între 1906-1913, nu au inclus Clujul.

Cu toate astea, prezența în oraș a secretarului general al Resortului Cultelor și Artelor, Onisifor Ghibu, nu avea legătură cu teatrul, ci cu preluarea Universității. În timpul convorbirii în care i-a comunicat superiorului său, publicistul și omul politic Valeriu Braniște, îndeplinirea acestei sarcini, alături de acest interlocutor se afla și Brediceanu,

pe care îl preocupa nu numai ideea preluării teatrului, dar căuta toate posibilitățile, cum Statul nou român în calitate

de succesor al vechiului Stat maghiar, ar putea să intre cât mai curând în drepturile sale, și în ceea ce privește organizarea artelor, și în special clădirea unde vechiul Stat maghiar a susținut un Teatru Național Maghiar. Momentul a fost hotărâtor pentru soarta teatrului unguresc din Cluj. Căci, la insistența d-lui Dr. T. Brediceanu, Dr. V. Braniște, șef de resort, a dat ordin telefonic d-lui Dr. Onisifor Ghibu la Cluj, să preia și teatrul în care juca trupa d-lui Ianovici. (Mărcuș 479)

În dimineața următoare, a zilei de 14 mai, Ghibu, însoțit de primarul orașului Iulian Pop, prim-notarul orașului Vasile Hossu/Vazul Hosszu și cântărețul de operă Constantin Pavel/László Pap, s-au prezentat la sediul teatrului, dar l-au găsit doar pe directorul adjunct al instituției Lajos Parlăgi. Mărcuș face referire la scrieri ulterioare aparținând lui Janovics, conform cărora Ghibu a amenințat cu „forța armată” refuzul lui Parlăgi de a coopera (480), deși nu am reușit să identificăm sursa pe care o citează.

În textul³ pe care îl folosim ca referință, Janovics începe relatarea din după-amiaza aceleiași zile, când i-a primit pe Ghibu și pe Hossu în biroul lui. Mesajul pe care cei doi i l-au adresat era cât se poate de clar și consta într-o somație de a preda clădirea și de a reloca trupa în Teatrul de vară. După cum o dovedește și procesul verbal ce a fost încheiat în prezența celorlalți doi martori la discuții, Parlăgi și un reprezentant din partea Oficiului Național de Construcții, Janovics a protestat și s-a opus ferm preluării. În acest sens, a invocat un contract din data de 11 martie 1913, încheiat cu contele Colomán Esterházy, în calitatea

³ „A színjátszás.” *Metamorphosis Transylvaniae (Országgrészönk átalakulása 1918-1936)*. Szerk. Györi Illés István. Cluj: Az új Transzylvánia Kiadása, 1937. 69-93.

acestuia de președinte al Comitetului teatral, conform căruia Janovics era doar chiriaș al clădirii și, deci, nu dispunea de dreptul de a-l ceda unei terțe părți. În același timp, a subliniat faptul că această clădire nu era proprietate a statului maghiar, cheltuielile de construcție provenind de la Banca Comercială din Budapesta, sumă a cărei amortizare Janovics o achita anual din subvenția pe care i-o asigura același contract. Cum valabilitatea documentului se extindea până în 1921, Janovics a declarat în mod oficial că păstrează în continuare drepturile de a folosi teatrul și dependențele inventariate, în vederea coordonării activității teatrale. În plus, a cerut asigurări că aceste drepturi vor fi respectate, având în vedere că de acest aspect depindeau cele trei sute de familii ale artiștilor cu care are, la rândul lui, contracte încheiate (Janovics 1937, 71-76). Pentru reprezentanții români implicați în tratative, aceste detalii nu au reprezentat altceva decât „argumentări subtile de ordin formal juridic” astfel că „preluarea Teatrului Național din Cluj s-a făcut imediat” (Mărcuș 482).

III.1.3. Câteva cuvinte sincere

În urma tratamentului la care era supus teatrul maghiar clujean după preluarea sediului, Janovics l-a înfierat într-un articol publicat pe 7 mai 1920, atât în limba maghiară, în *Ellenzék*, cât și în limba română, în *Adeverul (Adevărul)*. Ca „reprezentant al teatrului unguresc cu un trecut glorios de o sută douăzeci și opt de ani” considera că era momentul să formuleze în apărarea acestuia câteva „Cuvinte sincere” („Őszinte szavak”).

În articolul cu acest titlu, Janovics elimina de la bun început, așa cum o făcuse și în cadrul discuțiilor purtate cu

Ghibu și Hossu, ingerința factorului politic în redactarea textului. Se vedea, însă, nevoit să reia discuția din punctul sensibil al dreptului de proprietate asupra clădirii disputate de cele două părți. A clarificat, încă o dată, faptul că înființarea „Fondului teatrului național regnicolar din Cluj” adunase donațiile unor membri importanți ai societății ungurești din oraș și suma fusese folosită pentru a ridica, în 1821, Teatrul de pe Ulița Lupilor. Când cei optzeci de ani de uzură îi afectaseră grav normele de siguranță generală, acesta fusese vândut. La banii astfel obținuți, s-au adăugat colectele ulterioare ale aceluiași fond și profitul din valorificarea donației lui Sándor Ujfalussy, constând într-o moșie și un teren împădurit. Totalul banilor amortizase o parte din cheltuielile de construcție a Teatrului din Piața Huniade. A adus în sprijinul afirmațiilor lui referirea la coala din cartea funciară care ar fi dovedit că terenul, edificiul de pe el și dreptul de folosință aparțineau toate „Societății regnicolare pentru Teatrul maghiar din Cluj.”

La momentul publicării articolului, aceste detalii erau relativ puțin cunoscute de cititori, spre deosebire de rezultatul tratativelor purtate în biroul lui Janovics, cu un an înainte, pe 14 mai 1919. În seara aceleași zile, clujenii români fuseseră deja martorii primelor cuvinte rostite în limba română pe scena acestui teatru, aflaseră deja că „S-a potolit furtuna...” (Mărcuș 475) într-o reprezentație dominată de o frenezie ce a egalat-o pe cea din jurul spectacolului *Hamlet*. Dar, după schițarea chestiunii proprietății asupra clădirii și a episodului preluării acesteia de către autoritățile române, Janovics a făcut publice tacticile incorecte ale acestora din urmă, pe care le avusese de înfruntat în activitate. A recunoscut că trupei de teatru maghiar i se permisesse în continuare să dea reprezentații, imposibile însă prin „amenințări și vexaturi viclean iscodite”, de la oferirea de bilete

gratuite care îi dezechilibrău bugetul (conform calculelor lui cu pierderea zilnică a șase sau șapte sute de coroane) până la numeroasele închideri inopinate ale teatrului, pe motive variate. Mărturisirea fi putut să le treacă cu vederea dacă n-ar fi primit o lovitură în punctul său vulnerabil și anume cenzurarea repertoriului. „Subliniez că s-a dat un ordin care mi-a făcut imposibilă realizarea planurilor cu un nivel mai înalt artistic.” Se referea în special la împiedicarea montării unui ciclu dedicat lui Shakespeare. Fuseseră interzise, în acest sens, reprezentanții ale unor piese precum *Iulius Cezar* sau *Coriolan*, dar în egală măsură unele aparținând clasicilor maghiari sau francezi. Spre exemplu, *Fedora* de Sardou fusese catalogată drept „piesă de propagandă nihilistă”. În tot acest timp, Janovics mărturisirea că:

de câte ori o trupă românească mi-a cerut teatrul pentru ca să-și țină ea reprezentațiunile ca oaspete, întotdeauna bucuros l-am predat, căci sfântă mi se pare solidaritatea culturală care trebuie să se ridice deasupra politicii și a deosebirii de rasă și limbă.

Din stadiul acestor condiții de activitate dificile, articolul detaliază situația teatrului maghiar clujean care se deteriorase și mai mult. O scrisoare-decret din 16 septembrie l-a înștiințat pe Janovics că, începând cu acel moment, teatrul urma să fie administrat de statul român. În același timp, i se oferea postul de director artistic, cu condiția să depună un jurământ de fidelitate. Dar el era perfect conștient de dubla capcană, căci „nicăieri pe lume nu există un teatru de la al cărui director să se pretindă jurământ de fidelitate” și, mai mult decât atât,

îmi oferă mie directoratul artistic atunci când cu două zile înainte în 14 septembrie tot Consiliul Dirigent a denumit deja ca director al ansamblului dramatic pe Zaharia

Bârsan, iar de director al operei pe Pap László. Am văzut eu însumi decretul de denumire.

În discuția purtată cu Valeriu Poruțiu, cel care îi înmânase scrisoarea, Janovics i-a semnalat faptul că „Consiliul Dirigent ar ajunge într-o situație foarte penibilă dacă eu acum aş depune de fapt jurământul, mi-a răspuns surâzând, bine știm noi că dumneata nu poți depune jurământul.” În situația în care s-a văzut pus, a formulat un răspuns categoric în care sublinia că „drepturile mele nu le las să fie confiscate cu uneltiri viclene transparente, iar somația Consiliului nu o iau spre știre”. Rândurile acestea nu au avut ecou, cum nu avuseseră nici cele de dinainte.

În istoria teatrului românesc, Zaharia Bârsan este considerat arhitectul teatrului românesc interbelic în Transilvania. Turneele pe care le-a organizat în provincie între 1906-1913 au fost rezultatul eforturilor lui semnificative. Confruntând autoritățile, a fost uneori forțat să declare statutul colegilor actori drept amatori pentru a putea evolua (Ceuca 62-63) sau să angajeze studenți de actorie. În fața publicului, a compus un repertoriu capabil să servească atât mulțimea needucată, cât și elita tânără, o sarcină imposibilă ce i-a atras deopotrivă laude și critici, în condiții frecvente de amânări, lipsă de costume sau decoruri.

Momentul hotărâtor care a urmat este consemnat și de Mărcuș. Pe 1 octombrie 1919, la ora 10 a dimineții de după reprezentația spectacolului *Hamlet*, delegații Consiliului Dirigent, Poruțiu și Pop, s-au prezentat în biroul lui Janovics și „în conformitate cu ordinele primite, sistează reprezentațiile în Teatrul Național din Cluj întrucât d-l Janovici nu depune

jurământul de fidelitate” și confiscă „clădirea, garderoba, decorurile și mobilierul (...) Prin acest fapt a încetat să existe Teatrul Național maghiar în această clădire” notează Mărcuș (484). Janovics nu s-a mai putut împotrivi deciziei, dar a consemnat într-un proces verbal, întocmit pe loc, situația specială a recuzitei care era proprietate personală. Reprezentanții Consiliului i-au dat asigurări oficiale că „tot ce e indiscutabil al meu pot să duc cu mine.”

Contrar acestei dispozițiuni comisarul guvernial denumit m-a împiedicat să scot din teatru măcar un cui, ba când am dispus să scoată atelierul meu propriu de dulgherie din subteran, m-a amenințat că dacă în decurs de o oră nu voi aduce totul înapoi, mă va transporta și pe mine și atelierul cu jandarmi.

Recuzita în integralitatea ei, împreună cu biblioteca, pe care Janovics le adunase în douăzeci de ani de activitate, au rămas în clădire. Se păstrează în arhive numeroase solicitări adresate de el tuturor persoanelor în măsură să se pronunțe asupra acestei situații, solicitări rămase fără răspuns sau respinse pe motive de procedură. Referitor la bunuri, a primit asigurări că „mi le împrumută din caz în caz spre folosință ca un mare favor.”

Schimbările în organizarea activității trupei teatrului maghiar au culminat cu mutarea în sediul de vară, impropriu activităților desfășurate peste iarnă, prin lipsa unui sistem adecvat de încălzire, și în special a activității teatrale, având în vedere transformarea anterioară în sală de cinematograf. Janovics propusese încă de la momentul primei discuții, din 14 mai, ca alternativă la cedare, eventuala recumpărare a clădirii de pe Ulița Lupilor, de la Universitate, pe aceeași sumă cu care fusese vândută. Sau, dacă acest lucru se dovedea a nu fi posibil,

cel puțin închirierea imobilului. Jumătate de an mai târziu, în prag de iarnă, se regăsea cu întreaga sa trupă în sediul de lângă Parcul Central.

În ultima parte a articolului „Cuvinte sincere”, Janovics a abordat condiția specială pe care și această clădire o dobânda în contextul naționalizării instituțiilor de cultură din Transilvania. După mari eforturi ale trupei de actori maghiari de a onora activitatea în condițiile potrivnice ale noului sediu principal, în februarie, Janovics a început demersurile necesare pentru a remedia lipsurile clădirii. S-a adresat Consiliului orașenesc pentru a se stabili al cui era dreptul de proprietate, întrucât doar terenul fusese dăruit de către oraș, în timp ce „amortizarea clădirii am plătit-o până la un ban eu însumi dintr-al meu, la asta n-a contribuit nici statul, nici orașul cu nici un ban măcar.” În lipsa unui răspuns la solicitare, la începutul lunii martie, s-a adresat Resortului Ocrotirilor Sociale căruia i-a adus la cunoștință faptul că o a doua iarnă de activitate nu mai putea fi posibilă în teatrul de vară. În contradicție cu actele și cererile formulate de Janovics, Ștefan Mărcuș a ales să insiste tocmai în privința acestui aspect:

Trebuie să accentuăm că, cu ocazia preluării clădirii Teatrului, existența trupei de teatru maghiar a fost pe deplin asigurată și renoațiile necesare la clădirea Teatrului de vară s-au făcut pe cheltuiala și din subvențiile acordate de Statul Român și de instituțiile publice românești. Așa a înțeles Statul Român de la început, să protejeze înaintarea culturală a tuturor minorităților (...). (484-485)

La sfârșitul lunii martie, Janovics a abordat în presa maghiară criza prin care trecea teatrul său. A doua zi după

publicarea materialului, o comisie de experți ai resortului amintit s-a deplasat la sediu, unde s-a constatat necesitatea unei renovări generale. Au fost approximate costurile la trei milioane de lei și i s-a solicitat lui Janovics un plan concret în acest sens, primind asigurări că nimic nu îl împiedică să închirieze teatrul pe o durată de douăzeci și cinci de ani, pe parcursul căreia să amortizeze împrumutul pe care el l-ar face pentru renovare. Însă contractul trebuia făcut cu autoritățile orășenești. Sub presiunea timpului, Janovics a întocmit și a expediat resortului un plan al acelor reparații pe care le considera a fi mai urgente, iar consiliului orășenesc o variantă de contract. Din partea resortului nu a mai primit răspuns, iar reprezentanții orașului au exclus cheștiunea teatrului de vară din aria lor de competență.

Janovics și-a încheiat manifestul din 1920 în această notă disperată, amintind că reprezenta unul dintre cei mai importanți contribuabili, astfel că „am dreptul să știu ce s-a făcut cu acele milioane care le-a dat Consiliul Dirigent teatrului românesc.” Conform unui calcul simplu, fiecare dintre cele șaiszeci și cinci de reprezentații ar fi costat o sută de mii de coroane și „nu e pe rotogolul pământului o țară atât de bogată – chiar dacă pe câmpiile ei în loc de iarbă ar crește aur – să poată subvenționa câte o reprezentație dramatică” cu o asemenea sumă exorbitantă. În remarcile acide, continuate cu referiri la ipotetica despăgubire din aceeași bani publici, pe care sublinia că orice tribunal ar impune-o acelor care „din nepricepere superficială și bălăbănire păcătoasă” au încălcat legile „pentru violarea conștiință a unui contract de drept privat și pentru confiscarea arbitrară a averii mele private”, și într-un memorandum pe care l-ar fi redactat pe 10 august 1919, în care „am profețit detaliat (...) că se va întâmpla ce s-a întâmplat”, stătea incertitudinea paralizantă privind

viitorul teatrului maghiar din Transilvania. Dar era o incertitudine similară celei din jurul teatrului românesc ce se dezvolta în Cluj. Dovada faptului că factorii politici au eșuat în a deteriora respectul reciproc între reprezentanții celor două instituții stă în cuvintele adresate de Janovics lui Bârsan, în 1925, ca „frați și colegi, ca profesioniști și devotați Thaliei” (citat în Ceuca 74).

III.2. Proiectul industriei cinematografice românești

Preluarea teatrului maghiar de către autoritățile române l-a determinat pe Janovics să se asigure că expertul juridic de care avea nevoie să fie chiar el. În toamna anului 1919, s-a înscris la studiile doctorale ale universității clujene, la specializarea Drept și științe de stat (Carnet de doctorand, 1919). Demersul a fost cu atât mai necesar cu cât, în paralel cu publicarea în presă a articolului „Cuvinte sincere”, a apărut știrea conform căreia Consiliul Dirigent al Transilvaniei dispunea ca, până la 1 septembrie 1920, să fie sistate toate spectacolele de limbă maghiară de pe întreg teritoriul provinciei (Janovics 1937, 78). În replică, Janovics a redactat o scrisoare deschisă adresată lui Octavian Goga care de-a lungul anului 1920 a ocupat consecutiv funcțiile de Ministru de Stat și Ministru al Cultelor și al Artelor. Scrisoarea a fost publicată în ziarul *Keleti Újság*.

Deși recunoștea în Goga un admirator al culturii maghiare, dat fiind faptul că tradusese în limba română texte din operele lui Sándor Petőfi și Imre Madách, Janovics a adoptat un ton acuzator, subliniind responsabilitatea ministrului în raport cu o întrebare concretă: „Vă rog răspundeți sincer, fără evitare sau ezitare, ce va fi în Ardeal cu teatrul maghiar?” („Lui Octavian

Goga"). Pentru a preîntâmpina indiferența cu care procesele-verbale, cererile, reclamațiile sau articolele lui din presă fuseseră tratate, a adăugat: „Dar rog nu răspundeți cu enunțarea de principii de care am auzit destule, ci cu fapte (...) Dacă nu voi primi răspuns la întrebarea mea și tăcerea va fi un răspuns” („Lui Octavian Goga”). Ziarul *Adeverul* a preluat textul, în traducere românească, iar ministrul vizat nu a rămas indiferent la interpelare. În a doua parte a lunii iunie, acesta a semnat ordinul prin care concesiunile de teatru maghiare și germane din Transilvania erau prelungite până la 1 septembrie 1921. Asta după ce, cu două săptămâni mai devreme, îl vizitase pe Janovics la Cluj și, într-o întâlnire privată, îi promisese activitate netulburată în sediul teatrului de vară pentru următorii douăzeci și cinci de ani (Janovics 1937, 78-79).

Cu problema închirierii sediului de vară rezolvată și cu primele măsuri favorabile activității teatrelor minorităților etnice din Transilvania în general, și instituției conduse de Janovics în particular, activitatea sa profesională părea a reveni pe un făgaș ceva mai aproape de normalitate. Dar, după cum se va dovedi pe parcursul deceniului următor, acest prim succes în funcționarea teatrului maghiar clujean va deveni stadiul în care va stagna, directorii de teatre fiind obligați să depună cereri regulate pentru prelungirea concesiunilor. În ceea ce privește politicile culturale naționale, acestea vor opera o distincție permanentă între statutul teatrelor românești și cele ale minorităților. Spre exemplu, deși primele erau stimulate financiar să monteze piese originale, celor din urmă li se impunea, fără niciun fel de beneficiu, includerea în repertoriu a dramaturgiei românești.

În ceea ce privește chestiunea sediilor teatrelor minoritare după evacuarea din spațiile lor de dinainte de 1919, tot Janovics

a fost cel care a atras atenția asupra nesoluționării problemei într-un articol publicat în 1925 („Nu totul dela Stat!...”). Referitor la propria sa companie de teatru, Ministerul Culturii urma să ia, în următorii doi ani, o serie de măsuri care îi vor afecta grav bugetul. Surprinzătoare a fost, în primul rând, introducerea unei taxe anuale de închiriere a clădirii teatrului în care funcționa compania maghiară, în valoare de o sută de mii de lei, după ce se calculase o datorie totală a lui Janovics față de minister de două milioane de lei, reprezentând costurile renovărilor efectuate. La aceste cheltuieli se adăugau și pierderile la nivel de încasări, cauzate de impunerea găzduirii gratuite a unor spectacole românești (Janovics 1937, 85).

Cu fiecare nouă provocare birocratică, Janovics atrăgea atenția asupra angajaților săi, pentru a căror soartă se simțea responsabil. Pentru a le garanta drepturile, de lucru și de pensie, a înființat, în 1920, Asociația Actorilor Maghiari din Transilvania și Banat. Patru ani mai târziu, după ce inițiativei lui i se aduseseră acuzații de iredentism, Janovics a decis fuziunea asociației cu Sindicatul Artiștilor dramatici și lirici din România. Era doar o măsură complementară unei strategii de consolidare a unui schimb cultural româno-maghiar, pus în practică încă din timpul climatului administrativ turbulent pe fondul căruia a construit stagiunea 1919-1920. Din punctul de vedere al producției cinematografice, după 1920 principala activitate a companiei de producție Transsylvania a devenit distribuția de filme. La mijlocul anilor '30, experiența bogată a lui Janovics în domeniu a luat forma unor propuneri concrete, ce au vizat tocmai dezvoltarea acesteia. Prima inițiativă în acest sens este datată 21 februarie 1934. Nu întâmplător, în același an, parlamentul român a adoptat Legea Fondului Național al

Cinematografiei, redactată la inițiativa lui Ion Cantacuzino. În baza acesteia, se înființa și Centrul Național al Cinematografiei (Sava).

Pentru început, Janovics a adresat o scrisoare Ministrului Instrucțiunii Cultelor și Artelor, la acea vreme doctorul Constantin I. Angelescu, din guvernul național-liberal aflat la putere. În mai puțin de două pagini, ceea ce Janovics a încercat să îi explice oficialului era că rolul jucat de film în consolidarea procesului educațional, demonstrat deja la nivel internațional, trebuia implementat și în România. A făcut apoi un inventar al subiectelor a căror predare ar avea mai mare impact dacă ar fi însoțite de scurte documentare ilustrative, în care include obiectivele geografice și culturale ale țării, dar nu uita nici de industria în dezvoltare. Cu aparatura pe care o avea la dispoziție, s-a oferit să ducă la îndeplinire un astfel de proiect. Din perspectiva relațiilor anterioare cu ministerul, era conștient că formulările lui trebuie să fie extrem de precaute, în principal în privința finanțării. A reformulat în repetate rânduri faptul că „nu cerem de la Stat nici un fel de ajutor bănesc, nici o subvenție, decât protecția morală” (Scrisoare ...).

Janovics clarifica modul în care înțelegea această ultimă sintagmă cu un plan concret, structurat pe patru puncte. Solicita în primul rând asistență specializată în selecția subiectelor care urmau a fi filmate, o continuare a unei asigurări, inserate în scrisoare separat de plan, conform căreia filmele ar fi „în primul rând ar fi prezentate cenzurei” și apoi unei eventuale delegații a profesorilor. În al doilea rând, solicita emiterea unui ordin care să oblige fiecare elev să vizioneze filmele aprobate contra unei taxe modice. În al treilea rând, considera că acest ordin ipotetic trebuia să fie extins și asupra cinematografeilor, pentru ca acestea

să includă, o dată pe lună, în programul de proiecție a unui film artistic și un fragment dintr-un astfel de documentar didactic. Nu în ultimul rând, considera că acele producții „cu caracter mai însemnat din punct de vedere Național” puteau fi distribuite internațional de către secția de propagandă a Ministerului de Externe (Scrisoare...).

Parcurgând acest document de arhivă, nu este o surpriză faptul că Janovics dădea dovadă de calitățile unui om de afaceri pragmatic, capabil să identifice oportunități reale, în beneficiul tuturor părților implicate. Din poziția de proprietar de cinematograf, insista și asupra aprobării unei reduceri de impozit, care i-ar fi stimulat și pe ceilalți proprietari să se implice în proiect. În același timp, pentru a demonstra că nu urmărea profitul financiar, el estima că totalul sumei încasate de la elevi ar fi acoperit doar parțial investiția. Ultimul paragraf era cel care-i trăda intențiile de a se relansa în producția de film și, din moment ce acestea vizau o țară în care astfel de preocupări erau minime, a decis să le dea chiar el un imbold. Cum nu putea risca să jignească cu o astfel de concluzie potențialul partener căruia i se adresa, înaintea formulărilor protocolare de încheiere, a strecurat subtil și mențiunea că „suntem convinși (...) că această jertfă adusă de noi va fi primul pas pentru înființarea Industriei de Filme Românească” (Scrisoare...).

Diplomația cu care și-a prezentat proiectul pare a fi funcționat întrucât, un an mai târziu, în ianuarie 1935, Janovics a completat scrisoarea cu un proiect detaliat cu titlul „Propunere pentru crearea și dezvoltarea națională a fabricării de filme din România.” Între timp, conținutul proiectului se adresa lui Alexandru Lapedatu, cel care conducea nou înființatul Minister al Cultelor și Artelor. De data aceasta, Janovics nu s-a ferit să adopte un ton mult mai îndrăzneț, bazat pe argumente

documentate. Comparația sa, de la începutul textului, condamna faptul că, față de țările nordice mai mici, precum Olanda, Danemarca, Suedia sau Austro-Ungaria, care se lansaseră puternic în producția cinematografică, „România cu populația ei de douăzeci și unu de milioane, binecuvântată cu toate bogățiile naturale, n-are nici măcar un modest studio!” („Propunere...”), în schimb este un consumator activ de filme străine.

Conform spuselor lui Janovics, România importa la acea vreme, anual, aproximativ trei sute cincizeci de filme artistice, estimând investiția, pe care el o considera o pierdere, la minimum două sute cincizeci de milioane de lei. Și dacă acest argument nu era suficient, prima secțiune a proiectului detalia diverse motive, artistice, propagandistice, economice și turistice, care justificau necesitatea înființării unei fabrici de filme. În șirul de argumente legate de locurile de muncă astfel create și valorificarea culturii naționale, o concluzie importantă a acestei personalități, în primul rând de teatru, era aceea că „astăzi importanța filmului este egală cu a teatrului” („Propunere...”).

A doua secțiune a proiectului urmărea să demonstreze faptul că planul în discuție putea fi dus la îndeplinire fără sprijinul financiar al statului. În acest sens, Janovics aducea un amendament legii românești mai devreme amintite, aplicată deja la acel moment, conform căruia un leu din valoarea fiecărui bilet vândut și zece lei achitați de importatorii de filme pentru fiecare metru de peliculă intra într-un fond destinat susținerii realizării filmelor românești. El recunoștea în aceste măsuri soluția principală a finanțării producției cinematografice naționale, dar făcând o comparație cu taxele similare mult mai mari percepute de la importatori în țări precum Ungaria și Cehoslovacia, ceea ce propunea era majorarea lor.

După indicarea variantei modelului maghiar, a unui împrumut efectuat de stat în vederea unei investiții inițiale, regăsim în cea de a treia secțiune a proiectului, denumită „Calea cea mai scurtă și mai simplă a înfăptuiri fabricii de filme” („Propunere...”), toate liniile de forță ale industriei pe care Janovics o crease în Transilvania anilor '20: producție de film intensă, propunea în acest sens un număr de minimum cinci filme pe an, „cu subiect național român, jucate de actori români” și implicarea pe partea de producție a unor „distingși savanți, scriitori, artiști, muzicanți.” Vorbea despre filme „culturale” bazate pe texte literare și pe subiecte istorice, dar care să nu uite să profite și de reliefurile deosebite ale țării („Propunere...”). În a doua parte a propunerii el demonstra, prin calcule detaliate, argumentul final al rentabilității industriei de film astfel construite.

O serie de chestiuni pe care le-a abordat Janovics în proiectul lui dovedeau conectarea acestuia nu doar la dezbaterile de idei și proiecte din țară, ci și la mediul cinematografic mondial care, de la momentul în care îl părăsise ca producător, suferise modificări importante nu doar la nivel de tehnică, ci și în sistemul de funcționare al companiilor de producție. Din această perspectivă, el lua în calcul, în primul rând, închirierea lor și câștigurile obținute în acest fel prin co-producțiile internaționale cu țări care nu dispuneau de baza materială necesară, pe care le-o putea oferi România. Mai mult, Janovics considera că valorificarea acestui avantaj i-ar fi putut aduce Bucureștiului statutul de „centrul de filme al Balcanului” („Propunere...”). În aceeași direcție identificării surselor de profit, includea posibilitatea obținerii de venituri rezultate din postsincronizarea filmelor străine, dublarea lor în limba română după modelul

Italiei. Trebuie menționat faptul că, pe lângă schimbul internațional de jurnale de actualități, Janovics semna și nișa de producție deschisă de filmul publicitar.

Nu știm cum au fost acceptată propunerea lui Janovics de către oficialitățile române. Cert este că acesta a început să pună în practică producția de documentare didactice de la care pornise întreg proiectul. Nu se știe dacă autoritățile maghiare au inspirat obiectul activității lui cinematografice sau dacă este vorba doar despre o coincidență de viziune dar, în același timp, Biroul de Film din Budapesta l-a abordat pentru a realiza documentare care să înregistreze tradiția istorică și culturală a comunității maghiare din Transilvania. Din onorarea concomitentă a sarcinilor provin subiectele distincte, din punct de vedere cultural, pe care Janovics le-a înregistrat pe peliculă până la sfârșitul deceniului. Autorităților române le-a predat documentare care surprindeau portretul a numeroase localități mai mari cum sunt Cluj, Oradea, Baia Mare sau Hunedoara, sau mai pline de farmec, precum Roșia Montana, Sarmizegetusa și Vatra Dornei, aspecte ale vieții religioase în *Trei episcopi la Râmetea* (1935) și *Slujba greco-catolică la Necula* (1939) și ale vieții sociale cu *Sosirea în Trascău a unui oaspete american* (1939). Aceștia li s-a adăugat, bineînțeles, înregistrarea dezvoltării industriei prin *Mineritul sării la Uioara* (1935) sau *Industria sârmei Brăila* (1935). Celor maghiare le-a trimis portrete ale zonei Mureșului și documentare privind *Obiceiuri din Transilvania/Erdélyi népszokás* (1941) sau *O zi în secuime/Egy nap a Székelyföldön* (1941).

Concretizarea unei industrii de film românești după planurile lui Janovics nu s-a întâmplat, dar eforturile naționale de organizare a unei industrii de film românești păreau a avansa prin două legi suplimentare, ce au condus, în 1941, la înființarea

Oficiului Național al Cinematografiei. Sub conducerea lui Ion Cantacuzino, această instituție urma „să mute centrul de greutate de pe planul birocrăției pe planul creației” (Ion Cantacuzino citat în Sava). Evenimentele istorice care au urmat s-au interpus în realizarea acestui plan. Pentru Janovics, excluderea și din lumea cinematografiei a fost doar una dintre consecințele mai puțin grave pe care i le-au adus frământările politice ale anilor '40.

III.3. Sfârșit la ridicarea cortinei

După ce originile evreiești ale lui Janovics fuseseră un avantaj în tinerețea budapestană, acestea au devenit un stigmat pe parcursul primei jumătăți a anilor '40. Ironia a făcut ca Goga să fie cel care a semnat, în ianuarie 1938, un decret lege prin care se revizua cetățenia evreilor din România. În paralel, Mișcarea legionară începea să se bucure de o tot mai mare popularitate. Dar nici unul dintre aceste semnale alarmă nu prevesteau amploarea măsurilor de purificare etnică ce urmau a fi luate de guvernul antonescian. Devenit președintele Consiliului de Miniștri, pe 5 septembrie 1940, Ion Antonescu a declanșat o politică de omogenizare a compoziției etnice a țării, inspirată de modelul nazist. Planul urmărea expulzarea minorităților în țările de origine și eliminarea populației care nu avea așa ceva, respectiv evreii și romii. Opresiunea de violență extremă împotriva populației evreiești a fost susținută de legislație discriminatorie. În privința activităților artistice, aceasta a prevăzut excluderea personalului evreiesc din toate instituțiile culturale și un „Decret-lege pentru românizarea caselor de filme, sălilor de cinematograf și birourilor de voiaj și turism” (citată în Carare 225), cu alte cuvinte confiscarea acestora.

Janovics a scăpat de sub incidența acestor legi, dat fiind faptul că, prin Dictatul de la Viena, din 30 august 1940, Germania și Italia au impus României cedarea către Ungaria horthystă a Transilvaniei de nord-vest. Acest lucru nu înseamnă că Ungaria, ca aliată a Germaniei, nu a aplicat măsuri de exterminare împotriva evreilor, ci că, pentru o vreme, intervențiile oficiale ale colaboratorilor artistici importanți ai lui Janovics, care au atestat prin declarații contribuția sa la dezvoltarea culturii maghiare, i-au garantat obținerea unei serii de acte de scutire de la tratarea sa ca evreu. Dar situația devenea din ce în ce mai gravă, în ciuda intervențiilor, documentelor sau certificatului de botez reformat. La mijlocul anului 1944, Janovics s-a refugiat în Budapesta. Dar, după cum putem constata din conținutul unei adeverințe datată 24 iunie 1944, deși a primit garanția că lui și familiei sale nu li se aplicau toate limitările impuse evreilor, „acest act nu îi scutește pe sus-numiții de la purtarea semnelor distinctive” (Adeverință). S-a reîntors în Cluj în vara anului 1945, într-un mediu artistic în care părea a nu-și mai găsi locul. Când, în urma Dictatului, teatrul maghiar revenise în clădirea din Piața Huniade, nu el fusese cel numit director al instituției. Mai apoi, când trupele sovietice au invadat orașul, în octombrie 1944, ca urmare a trecerii României de partea puterilor aliante, compania de teatru maghiar s-a destrămat, mare parte ajungând în Teatrul Național din Budapesta, iar secțiunea de operă în teatrul din Seghedin.

Janovics nu a abandonat ideea de a coordona din nou un teatru, denumit Városi Színház, Teatrul Orașenesc, pe care a încercat să îl compună din artiștii rămași în Cluj. Dar aceștia nu erau mulți la număr căci, spre deosebire de anul 1918, nu existase un lider în care să găsească sprijin. Și totuși, după

întoarcerea sa în Cluj, în vara anului 1945, a preluat directoratul Teatrului din Piața Huniade. După mai bine de douăzeci de ani, era din nou director al instituției lui de suflet și, mai mult decât atât, în clădirea sa de drept. Ca o ultimă lovitură a soartei, pe 22 octombrie a fost forțat să o părăsească pentru a doua oară, revenind în ea compania teatrului românesc odată cu încheierea războiului.

Fără a fi descurajat, Janovics a pregătit pentru data de 16 noiembrie 1945 un debut de stagione grandios cu spectacolul *Banul Bánk*, pe care îl regia și în care urma să urce pe scenă în rolul lui Biberach. Dar sediul teatrului de vară purta aceleași semne ale uzurii care făcuseră aproape imposibilă și prima iarnă de activitate. După cum mărturisește actorul Endre Szenkálzsky în memoriile lui, Janovics a contactat o răceală puternică în teatrul înghețat (Kötő 61). La aproape șaptezeci și trei de ani, s-a prăbușit pe scenă în timpul repetițiilor finale din ziua spectacolului. Vestea de necrezut s-a răspândit cu repeziciune. Jenő Janovics se stinsese din viață. A ales pentru vecie rolul lui Hamlet, sub o lespede simplă din cimitirul clujean Hajongard, pe care stau cuvintele de adio ale lui Horațio.

Stabilirea apartenenței lui Janovics la categoria emigranților sau a cazanierilor generației 1900 se poate discuta în contextul primului val de emigrație, cel din 1919 (Lukacs 139). Dar decizia lui de a rămâne în Transilvania, devenită provincie românească, a implicat decizii și repercusiuni⁴ complexe care depășesc

⁴ Unul dintre cele mai teatrale episoade din biografia lui Janovics a fost internarea în spitalul de psihiatrie clujean condus de celebrul medic Károly Lechner, între 30 martie și 3 mai 1919, pentru a se refugia de persecuțiile autorităților române (Tompa 2013).

limitele lucrării de față, o monografie circumscrisă studiilor de film. Strict din perspectivă factuală, Janovics nu a părăsit Ungaria, granițele maghiare retrăgându-se din orașul în care își construisese cariera. Rămas în Cluj, a contribuit la continuitatea uneia dintre cele mai vechi instituții teatrale maghiare și a promovat cultura maghiară prin proiecte de schimb intercultural. Dovadă stau montarea în limba maghiară, în premieră absolută, a poemului dramatic *Zamolxe* de Lucian Blaga, pe data de 24 februarie 1924, și două turnee de teatru din 1925, susținute de compania maghiară în București. Lukacs subliniază faptul că dacă emigranții generației 1900 au părăsit Ungaria sub amenințarea a diverse regimuri politice, cazanierii au fost cei care și-au continuat cariera în țară, cei mai mulți având profesii care se bazau pe utilizarea limbii maghiare (141). Dat fiind faptul că Janovics nu a părăsit în mod concret Ungaria, ci a rămas pe loc în Clujul românesc pentru a servi cultura maghiară, el nu poate fi considerat decât un cazanier al generației 1900.

Concluzii

Statutul lui Jenő Janovics de cineast în rândul membrilor generației 1900 nu se reduce la activitatea impresionantă ca producător de film sau la cea de antreprenoriat evidențiată strict prin colaborările cu nume importante din lumea filmului. Este semnificativ faptul că, dintr-un total de șaiszeci și șase de filme mute produse de cele trei companii pe care le-a înființat, treizeci și trei i-au purtat semnătura regizorală, iar treizeci și unu pe cea scenaristică. În egală măsură, din fișele de producție ale filmelor mute clujene transpare un mediu creativ care a stimulat actori să asume roluri în spatele camerei de filmat și diverși artiști să se implice în scrierea de scenarii.

Analizând filmografia lui Janovics, se observă o implicare graduală în regia de film, influențată de plecările lui Kertész, Garas, Korda și Mérei. A preferat adaptări de texte literare, în egală măsură maghiare și străine, deși a regizat și filme bazate pe scenarii originale. Dintre acestea din urmă, se cunosc puține detalii despre *Fata reginei dolarilor* (1913), *Călugărul* (*A szerzetes*, 1917), *Agonia dragostei* (*A szerelem haláltusája*, 1918), *Jurământ de femeie* (*Asszonyi eskü*, 1918), *Soția* (*A feleség*, 1918), *Student în medicină sau perla în noroi* (*A medikus – Gyöngyszem a sárban*, 1918).

După debutul din 1913, i-au urmat, după un an de pauză, trei proiecte. *Șiretlic de fată* (*Leányfurfang*, 1915) s-a bazat pe un scenariu original semnat de Samu Sebesi, în care două surori

încearcă să găsească soluții inedite la dezaprobarea cu care bătrânul lor tată îi tratează pe претенenții lor. Concomitent, Janovics a realizat și versiunea cinematografică a celei mai cunoscute piese a lui Ede Szigligeti, *Liliomfi* (1915), despre viața itinerantă a actorilor. A urmat *Inimi zbuciumate* (*Vergődő szívek*, 1915) după o povestire a umoristului Soma Guthy și, pentru că filmările s-au prelungit până în ianuarie 1916, cu acest film și-a închis porțile compania Proja.

La planurile de dezvoltarea a producției cinematografice sub sigla Corvin, Janovics a contribuit prin dublarea aportului regizoral. A început în luna iunie, cu piesa *Notarul din Peleske* (*A peleskei nótárius*, 1916) căreia, după ce îi conferise valențe noi pe scena teatrului clujean, a considerat că venise momentul să o transforme în film și să immortalizeze în acest fel un rol memorabil realizat pe scenă de Istvan Szentgyörgyi. Janovics a completat inspirația din literatura maghiară cu texte aparținând unor autori importanți, precum piesa *Fata nababului din Dolova* (*A dolovai nábob leánya* 1916) de Ferenc Herczeg, nuvela lui Ede Sas *Excelența sa deținuta* (*Méltóságos rabasszony*, 1916) și poezia lui Sándor Petőfi în *Cârciumăreasa iubea haiducul* (*Csaplárné a betyárt szerette*, 1917). Acestor nume de autori le-a alăturat pe al lui Honoré de Balzac cu adaptarea nuvelei *Hanul roșu*¹ (*L'Auberge rouge*) în filmul *Sunt nevinovat!* (*Ártatlan vagyok!*, 1916) și pe al lui Louis Napoleon Parker, cu adaptarea piesei de teatru *Cardinalul* (*The Cardinal*) în filmul *Taina spovedaniei* (*A gyónás szentsége*, 1916). Trebuie semnalat numele lui Oszkár Beregi senior în rolul

¹ Nuvela a fost tradusă pentru prima dată în limba română de către Al. Popovici (tipărită în broșura *Lectura. Floarea literaturilor străine*. Nr. 87. București: Adeverul S.A., 1926) și mai apoi de către Gavril Marcuson (Honoré de Balzac. *O dramă la marginea mării*. Cluj: Editura Dacia, 1974).

principal al primului film dintre cele două amintite. A fost singura sa apariție într-o producție clujeană, dintr-o carieră bogată care se va întinde până în anii '50 ai televiziunii americane, și care le va include pe cele din scurtmetrajul *Vine fratele meu* (*Jön az öcsém*, 1919) regizat de Kertész, *Povara* (1928) de Jean Mihail și cea din *Testamentul doctorului Mabuse* (*Das Testament des Dr. Mabuse*, 1933) în regia lui Fritz Lang. Iar în *Taina spovedaniei*, Janovics a interpretat și el singurul rol principal de pe ecran, cel al unui cardinal care se găsește în imposibilitatea de a-și salva de la execuție fratele, acuzat pe nedrept de omor, întrucât află identitatea adevăratului criminal prin spovedania acestuia.

Cele mai multe filme regizate de Janovics au fost produse de compania Transsylvania și, cu două excepții, aparțin anilor 1917-1918. Primul mare succes al cinematografeiei mute clujene sub noua titulatură a fost *Învățătoarea* (*A tanítónő*, 1917), pe baza piesei de teatru de Sándor Bródy, despre care critica a considerat că „prin regie, măreția decorurilor naturale selectate, prin actori, reprezintă o bornă a tehnicii cinematografice” (citată în Jordáky 1980, 100). Castelul Bánffy din Cluj își va deschide din nou porțile pentru filmări, odată cu ecranizarea romanului lui George Ohnet *Meșterul făurar* (*Le Maître de forges*), sub titlul *Industriașul* (*Vasgyáros*, 1917). Tot în vara anului 1917, Janovics a ecranizat și texte recent publicate la acel moment, cum au fost două aparținând lui Ede Sas, *Madona satului* (*Falusi Madonna*) și *Un rol dificil* (*Nehéz szerep*), încă o nuvelă a lui Soma Guthy sub titlul *Stigmatizatul* (*A megbélyegzett*), și o serie de piese de teatru: *Ciclama* (*Ciklámen*) de Andor Gábor, *Vârtejul* (*La rafale*) de Henry Bernstein adaptată drept *Bacara* (*Baccarat*), *Madame X* de Alexandre Bisson devenită *Femeia anonimă* (*A névtelen asszony – Madame X*) și chiar și un titlu publicat în același an, *Hotel Imperial*

de Lajos Bíró. 1917 a fost anul de vârf al lui Janovics în regia de film, atât ca număr de producții, cât și ca succes. *Mozihét* nota interesul lui tot mai pregnant, în dubla calitate de producător și regizor, pentru comedii care îi „reuşesc excelent” (citată în Jordáky 1980, 102).

În privința sezonului cinematografic care a urmat, se remarcă ambiția proiectelor regizorale ale lui Janovics. Pe lângă scenariile originale pentru care a optat, unele scrise chiar de el, a preferat scenariile bazate pe romane de secol XIX pentru filmele *Braconierul* (*A vadorzó*), bazat pe *Der Wilderer* de Friedrich Gerstächer, *Contesa Sarah* (*Sarah grófnő*), adaptat după *La Comtesse Sarah* de Georges Ohnet, dar și pe romane recente la acea vreme, precum *Corpul mov, șapca galbenă* (*Lila test, sárga sapka*) de István Szomaházi și romanul *Andor*, proaspăt publicat de Ferenc Molnár.

Filmele regizate de Janovics sunt considerate definitiv pierdute într-o proporție covârșitoare, ceea ce face ca opiniile contradictorii exprimate de critici să necesite contextualizare. Încă de la premiera *Inimilor zbuciumate*, în diverse publicații din capitala maghiară a fost apreciată „munca perfectă și armonică” prin care Janovics reușea să coordoneze toate elementele filmului la „înălțimea nivelului occidental.” Pe măsură ce a continuat să regizeze filme, i-a fost recunoscută soliditatea „culturii, erudiției și experienței teatrale” care se oglindește în ele (citată în Jordáky 1980, 78; 84), în timp ce se aprecia faptul că nici tehnicile cinematografice inovatoare nu-i erau străine. În *Ciclama*, Lili Berky interpreta un rol dublu, al unei femei respectabile și al unei actrițe și se pare că Janovics ar fi recurs la suprainprimarea peliculei, cu scopul de a reuni ambele personaje în același cadru (conform unui fragment de cronică citat în Jordáky 1980, 102-

103), dar trucaje mai fuseseră utilizate încă de la realizarea filmelor *Escortata* și *Contagiunea*/În pragul decăderii.

La o privire generală asupra receptării filmelor regizorului Janovics, printre ele s-au numărat succese de public copleșitoare, în țară sau în Europa, cum au fost cazurile *Fetei nababului din Dolova* și *Tainei spovedaniei*. Criticii budapeșteni au lăudat evoluția constantă, la nivel de regie și compoziție de imagine, în timp ce cronicile clujene au căpătat, pe alocuri, accente acut dezaprobatoare. Obiecțiile au vizat detalii tehnice minore, legate de artificialitatea vizibilă a mizanscenei, prezente în egală măsură și în producțiile cinematografice ale companiilor din Budapesta. Erorile par a-i fi fost vânată lui Janovics cu deosebită atenție, sau chiar speculate din aspecte altminteri puțin relevante pentru calitatea unui film. Deși demonstrase deja că era un important susținător al valorificării cinematografice ale surselor literare maghiare, a fost taxată opțiunea sa de a rămâne fidel atmosferei și personajelor lui Balzac în *Sunt nevinovat!*, în narațiunea căruia apărea medicul militar Pierre, locotenentul Paul Rameau sau bătrânul Boudon: „Nu suntem atât de săraci în subiecte încât să ne ajutăm cu consumul mărfii străine, în timp ce literatura maghiară are atâtea bijuterii” (citată în Jordáky 1980, 87).

În mod surprinzător, tot exclusiv de textele adaptate de Janovics s-a legat și István Nemeskürty, care nu a ezitat să le evalueze, în ansamblu, drept „gunoi de calitate superioară” (33). La o privire mai atentă, cel puțin atacurile din presa clujeană au avut mai puțin de a face strict cu calitatea filmelor realizate de Janovics, fiind îndreptate, de fapt, împotriva persoanei lui publice care se bucura de influență locală, politică și socială. Desigur, nu putem să extindem această explicație asupra rațiunilor ce l-au determinat pe Nemeskürty să îl înscrie pe

Janovics în istoria filmului maghiar fără „altă ambiție decât să le ofere lucru actorilor săi, să obțină niște bani în plus și să înregistreze pentru posteritate unele producții pe care teatrul său le evaluase ca fiind bune” (22).

Spre deosebire de Korda și Kertész, Janovics nu a conceptualizat propria viziune asupra artei cinematografice. La fel ca și în cazul scrierilor lui extinse despre dramaturgia maghiară și activitatea teatrală clujeană, cele câteva articole despre film, pe care le-a publicat la mijlocul anilor '30, au un caracter preponderent istoric. Dar în două dintre ele, Janovics a subliniat misiunea pe care o urmărise și o îndeplinisese, prin construirea unei adevărate industrii de film mut. Rezumată în titlul articolului „Filmul maghiar s-a născut în Transilvania” („Erdélyben született a magyar film”), contribuția sa relevantă la istoria filmului maghiar a fost detaliată un an mai târziu în într-un articol dedicat anilor de început ai filmului maghiar în această provincie. În „Anii copilăriei filmului maghiar în Transilvania” („A magyar film gyermekévei Erdélyben”), publicat în ianuarie 1936, în *Filmkultúra*, Janovics pornea de la analogia dintre rolul principal al actorilor transilvăneni în așezarea temeliei teatrului budapestan și filmele transilvănene care, la rândul lor, au pus bazele cinemaului național, pentru a evidenția calitățile care le-au garantat succesul și în afara granițelor țării. Decalajul față de nivelul filmelor străine, cu care constata că se confruntau filmele maghiare „vorbite”, cele mute au știut să o compenseze prin căutarea conștientă de trăsături particulare, prin teme și stil, poate chiar inspirate de energiile speciale ale spațiului cultural din care proveneau, care trăsături au reușit să le transforme din simple „producții ale unor companii maghiare” în filme în esența lor „maghiare”. În acest

fel, Janovics considera că „și-au găsit drum și recunoaștere în țări îndepărtate, nu pentru că au fost *mai bune* decât cele străine, ci pentru că au fost diferite” („A magyar film...”).

Încă din 1916, anul în care funcționa compania de producție Corvin, Janovics și-a propus să extindă catalogul surselor de inspirație pentru scenariile adaptate ale filmelor clujene. Cu câteva luni înainte ca Korda să prelucreze o operetă pentru *Contele Mișka*, el a decis să abordeze poezia. Regizorul american D. W. Griffith realizase deja, în 1911, o versiune cinematografică a poemului *Enoch Arden* de Alfred Tennyson, dar inițiativa lui Janovics nu s-a rezumat la ilustrarea vizuală a unei singure poezii, ci a selectat cinci, toate din opera lui Sándor Petőfi: *În cârciumă* (*Falu végén kurta kocsmá*²), *În bucătărie* (*Befordultam a konyhára*), *Calul furat* (*Loppot ló*), *Tânărul argat* (*A kislebény*) și *Nemeșul maghiar* (*A magyar nemes*). Pentru a marca acest eveniment cinematografic special, i-a fost asociat și o prelegere introductivă despre opera poetului, citită cu ocazia premierei. *Ciclul de poezii de Petőfi* a fost singurul film realizat de Janovics care s-a bucurat de aprecierea lui Nemeskürty care, pe baza celor câteva cadre păstrate, a concluzionat că ar fi fost „remarcabil prin atmosfera delicată, sinceritatea nepretențioasă, în contrast agreabil cu numeroasele versiuni de film ale pieselor artificiale despre viața rurală țărănească” (33).

În lipsa accesului la filmele realizate de Janovics, nemediat de cronici și fragmente memorialistice, recuperarea unor filme considerate definitiv pierdute reprezintă un eveniment. Este și

² Toate titlurile poeziilor sunt menționate în traducerea lui Nicolae I. Pintilie, (Petőfi Sándor. *Poezii alese*. Timișoara: Helicon, 1996), cu excepția poeziei *În bucătărie*, tradusă în românește de Eugen Jebeleanu (Petőfi Sándor. *Poezii/Versek*. Ediție îngrijită de/A kötetet összeállította Balogh József. București: 1000+1 GRAMAR, 2001).

cazul melodramei *Ultima noapte*³ (*Az utolsó éjszaka*), pe care Janovics o adaptat-o după drama lui Ede Sas și a regizat-o în 1917. Este povestea unei foste primadone pe nume Gitta, căsătorită și mamă a unui copil. La insistențele lui Vándori, un actor de moravuri îndoielnice, își părăsește soțul și copilul pentru a reveni pe scenă. Ajunge în Rusia unde, în spatele succesului din cabaretul în care evoluează, se ascunde abuzul concubinului ei, care se dovedește a fi un alcoolic ce îi risipește câștigurile la jocurile de noroc, la care în final o pierde și pe ea. Urmează o crimă în legitimă apărare, izbucnirea războiului, încarcerarea lui Vándori și revenirea ei, pe cont propriu, în Ungaria. Aici află că soțul a murit, iar fiul ei e de negăsit, zvonuri asociindu-i persoana lumii interlope. În viața resemnată pe care o trăiește, ca dansatoare de cabaret, revine actorul pe care îl lăsase în urmă, într-o stare chiar mai depravată decât înainte. Toate economiile pe care i le oferă acestuia nu se dovedesc a fi o sumă suficientă pentru a-l îndepărta definitiv și, în acest scop, se vede nevoită să-i accepte planul, acela de a-l ademeni în casa ei pe un tânăr admirator, un milionar prezent în fiecare seară la spectacolele ei. În cursul întâlnirii romantice cu acesta, Gitta constată cu stupefacție că și-a regăsit fiul, dar cruzimea lui Vándori împiedică un final fericit.

Tehnica cinematografică demonstrată de Janovics în *Ultima noapte* trădează dificultatea cu care regizorul se desprindea de experiența teatrală. Desfășurarea narativă antrenantă a filmului, specifică genului, este sacadată prin utilizarea excesivă a unei

³ O copie incompletă a filmului *Ultima noapte* a fost descoperită, în anul 1997, în Arhivele Federale ale Germaniei, de către istoricul de film italian Vittorio Martinelli. După restaurare, prima proiecție a avut loc în cadrul ediției din 2002 a festivalului Le Giornate del Cinema Muto.

metode de sugerare a spațiilor exterioare ecranului, specifică limitărilor impuse de scena de teatru. Indiferent de localizarea acțiunii, în decoruri interioare sau exterioare, personajele deschid sau închid uși cu o frecvență nejustificată. Aceste sincope rezultate la nivel de receptare sunt compensate prin compoziții complexe la nivel de mizanscenă, precum simultaneitatea a două acțiuni în același cadru, potențate prin redarea unor posturi atipice ale actorilor, precum cel în care profilul Gittei este despărțit, prin geam, de imaginea lui Vándori pe care îl urmărește în timp ce, în planul secund, acesta se întoarce cu spatele și se îndepărtează de casă. În cel puțin două rânduri, Janovics manipulează poziția camerei de filmat pentru a surprinde metafora vieții duble a protagonistei, căreia îi alătură în cadru reflexia din oglindă, în momentele cheie când decide să pună punct unui stil de viață în favoarea altuia. Dar în cadrele care o surprind pe Gitta evoluând pe scenă, sau revenind la rampă pentru a primi aplauzele, marginile scenei taie imaginea fie în trei părți – plasând protagonista în colțul din dreapta sus și publicul de la balcon și cel din sală în stânga sus, și respectiv în toată partea de jos –, fie în patru, cu silueta ei centrată în planul superior, fiind încadrată de public. Efectul produs evocă geometrii ale spațiului teatral care ar fi putut fi suplinite de secvențe construite pe alternanță de cadre.

Și din punctul de vedere al montajului, Janovics rămâne fidel esteticii teatrale, după cum o dovedește scena jocului de cărți. Atunci când este necesară sublinierea mimicii unui Vándori îngândurat, preocupat de sursele din care ar putea face în continuare rost de bani pentru pariuri, în locul modificării încadraturii, actorul este cel care se desprinde de grup și se apropie de camera de filmat, asemenea actorilor de teatru care se

apropie de public cu scopul de a concentra atenția asupra lor. În schimb, în ceea ce privește apropierea altor obiecte în mișcare de camera fixă, explorată încă din perioada filmului timpuriu și încurajată în perioada cinemaului de tranziție, regizorul se dovedea inflexibil. Trăsurile care traversează în repetate rânduri cadrele păstrează o direcție aproape paralelă cu camera de filmat. În schimb, o tehnică de montaj la care, însă, Janovics a recurs este alternanța dintre cadrul actorului și cel al obiectului cu care acesta interacționează. Este cazul secvențelor în care soțul citește scrisoarea de adio sau în care Gitta contemplă fotografia fiului ei. Ca realizare artistică, *Ultima noapte* stă în umbra *Escortatei*, reușita unui Kertész cu vocație de regizor de film, în timp ce Janovics păstra la bază calitatea de om de teatru, preocupat în egală măsură de tendințele estetice și organizatorice ale peisajului internațional de producție cinematografică al vremii.

În subcapitolul dedicat companiei de producție Transsylvania, implicarea în regia de film mut a actorului Mihály Fekete a fost discutată în raport cu perioada ulterioară părăsirii Clujului de către principalii regizori angajați de Janovics. Debutul lui avusese, însă, loc în vara anului 1916, cu *Siberia* (*Szibéria*), film bazat pe un scenariu propriu, având-o pe Lili Poór în rolul principal. Au urmat alte cinci filme, pe lângă *Dorința* și *Contagiunea/În pragul decăderii*, amintite deja. În 1917, Fekete a regizat romanul lui Ferenc Herczeg, devenit și piesă de teatru, *Fetele doamnei Gyurkovics* (*A Gyurkovics lányok*) și drama populară a lui József Szigeti *Bătrânul infanterist și fiul său, husarul* (*A vén bakancsos és fia, a huszár*), ambele texte fiind adaptate pentru ecran de către Janovics. Un an mai târziu, Fekete și-a completat experiența de regizor cu trei filme scrise Jenő Gyalui, două originale, *În țara cnutului* (*A kancsuka hazájában*) și *Medicii*.

Tragedia doctorilor, precum și o adaptare a romanului *Impostorul* (*The Masquerader*) de Katherine Cecile Thurston sub titlul *Cei care și-au schimbat viața* (*Akik életet cseréltek*).

Fekete nu a fost primul actor devenit regizor de filme mute în studiourile clujene. În martie 1913, deci cu câteva luni înaintea *Mânzului șarg*, Elemér Hetényi se implicase în realizarea propriei schițe cinematografice cu titlul *Dragostea unei apașe* (*Az apacs nő szerelme*). Faptul că a împărțit regia și distribuția cu o serie de grofi, baroni și baroneze, iar filmările avuseseră loc în aproape toate punctele de reper ale Clujului (Balogh și Zágoni 104), indică faptul că a fost despre un capriciu al nobilimii locale, cucerită de extravaganța cinematografului. Dar Hetényi nu a fost un artist amator, ci un actor cu care Janovics lucrase în anii petrecuți în teatrul din Seghedin, și care ulterior își va continua cariera în Oradea, unde va înființa o prestigioasă școală de actorie. Înainte de a părăsi Clujul, el a revizitat regia de film în 1918, cu *Micuțul Paul* (*Palika*), după o piesă de Andor Gábor, și în 1919, cu *Zâna cinematografului*.

Chiar mai puțin cunoscută decât această incursiune a actorilor clujeni în regia de film este eterogenitatea artiștilor implicați în scenaristică. Scriitorii sunt cei amintiți prima dată când vine vorba despre acest domeniu în primele decenii ale secolului XX. Prin scenariul adaptat al filmului *Braconierul*, romancierul de origine clujeană Ernő Ligeti a completat lista care i-a inclus pe Sándor Incze și Samu Sebesi. Relevant pentru scenaristica de film mut clujean a fost și faptul că, deși Fekete a preferat să regizeze scenariile scrise de Gyalui și Janovics, a pregătit el însuși scenariile adaptate pentru filmele deja amintite *Învățătoarea* și *Un rol dificil*. Un caz similar a fost cel al regizorului Adolf Mérei care, pe lângă redactarea propriilor scenarii

originale ale filmelor lui *Camerista* (*A szobalány* 1916), *Niciodată... de-a pururea!* (*Soha többé... mindörökre!*, 1916) și *Comandantul a șase corpuri* (*A hadtestparancsnok*, 1916), a scris pentru Janovics scenariul adaptat, deja amintit, care a stat la baza filmului *Sunt nevinovat!*. La rândul său, Mérei a regizat *Somnambulul* (*Alvajáró*, 1916) pe baza scenariului scris de actorul Ferenc Vendrey.

Alăturarea numelui lui Lili Berky la cel al lui Vendrey, ca actori ale căror nume apar ca autori în dreptul unor scenarii de filme clujene aduce în discuție implicarea artistelor în producția cinemaului mut. În acest sens, anul 1917 a marcat apariția și dispariția scenaristelor clujene. Lili Berky a fost cea care a adaptat nuvela lui Soma Guthy *Osânditul*, în vederea realizării de către Janovics a filmului *Stigmatizatul* (*A megbélyegzett*). La fel de puțin cunoscut este faptul că nuvela pe care s-a bazat filmul *Hotel Imperial*, regizat tot de către Janovics, a fost adaptată pentru ecran de către publicista și pictorița Margit Vészi. Cunoscută și datorită căsătoriei de scurtă durată cu scriitorul Ferenc Molnár, aceasta va emigra întâi la Roma și apoi la Hollywood, unde între cele două războaie mondiale va lucra ca scenaristă (Rutledge 15).

Numărul semnificativ de artiști maghiari emigranți care și-au găsit locul în studiourile de film americane este reflectat într-o anecdotă legată de anunțul care ar fi stat agățat pe ușa unui platou de filmare hollywoodian în anii '40, conform căruia „Nu e suficient să fii maghiar pentru a face filme. Trebuie să ai și talent!”⁴ (citată în Biro xiv). Curtiz, Korda, Varconi, Vészi s-au numărat în rândul acestora. Este o dovadă în plus a flerului antreprenorial al lui Janovics care a implicat, indirect, chiar și dezvoltarea criticii de film maghiare. După cum subliniază

⁴ În original, „It's not enough to be Hungarian to make films. One must also have talent.” Regizorul Frank Capra ar fi reformulat „It's not enough to have talent to make films. One must also be Hungarian.” (citată în Biro xiv)

excelent Gyöngyi Balogh, „legătura lui Kertész și Korda cu *Mozgófénykép Híradó* este similară modului în care Truffaut și Godard au fost atașați cercului *Cahiers du Cinéma* înainte de a deveni regizori faimoși” (2000).

În ceea ce privește limbajul cinematografic, cel puțin în cazul lui Kertész avem șansa extraordinară de a-i admira sofisticarea într-un film de la debutul carierei. *Escortata* reprezintă dovada nivelului competitiv la nivel european a industriei de filme clujene și, în același timp, indiciul unei maniere de expresie specifice cineaștilor maghiari, al cărei ecou ca emigranți a fost evaluat perfect de regizorul maghiar István Szabó, în 2005, în prelegerea de deschidere a Festivalului de Film de la Salzburg:

Ei nu au vrut să plece... Au plecat cu toții. Nu vorbeau engleză, dar erau plini de povești pe care erau nerăbdători să le spună. Așa că și-au inventat un limbaj al lor, limbajul sentimentelor umane simple, care consta în gesturi de dragoste, gelozie, ură, bucurie, frică și determinare, care funcționa cu priviri și atingeri pasagere mai degrabă decât prin cuvinte. Atingerea umană. Acesta este încă limbajul filmelor americane. (citată în Portuges 162)

Pentru cazanierul Janovics, poveștile pe care a fost nerăbdător să le spună au fost, fără îndoială, poveștile ce i-au modelat educația liceală budapestană. Pentru început, *Banul Bánk* a devenit „cea mai memorabilă stație” (Janovics 2001 [1942], 147) din Ciclul istoriei dramaturgiei maghiare ce a reprezentat excepționala stagiune teatrală 1911-1912 a Teatrului Maghiar din Cluj. În 1914, pentru aniversarea centenarului acestei piese de teatru, Janovics a adaptat textul în scenariul celui mai extravagant film maghiar al vremii. Dacă *Tragedia omului* nu și-a găsit loc nici în ciclul teatral amintit și nici pe peliculă este

explicabil prin faptul că, în 1913, Janovics i-a rezervat o montare scenică ambițioasă, care a inclus proiecții de film. Și nu putem ști dacă nu plănuia să realizeze și o versiune cinematografică a piesei lui Madách, dacă nu i-ar fi luat-o înainte Korda, imediat după ce a părăsit Clujul și s-a lansat în producția de film. Nu în cele din urmă, a venit rândul dezvoltării unui Ciclu shakespearian în jurul piesei *Iulius Cezar*, în stagiunea 1913-1914. După cum constată și John Cunningham, este interesant, totuși, faptul că Janovics nu a abordat cinematografic opera Bardului (2008).

Jubileul directoratului de teatru al lui Janovics, aniversat în 1924, a lăsat în urmă o serie de obiecte comemorative, alături de biblioteca personală, cele aproximativ șase sute de volume legate elegant în piele. Albumul editat cu această ocazie constă într-o veritabilă carte de oaspeți, care dovedește, dacă mai era nevoie, recunoașterea de care s-a bucurat. În aceasta au semnat mesaje de apreciere scriitori, regizori, actori sau universitari cu care a colaborat, dar și personalități care nu au fost amintite în lucrarea de față, precum baronul Gyula Wlassics, compozitorul Ferenc Lehár sau poetul Oszkár Bárd, care i-a dedicat versuri. Este surprinzător faptul că, în cele patruzeci de pagini, nu se găsește decât un nume românesc, în persoana jurnalistului C.G. Costa-Foru.

Dintre toți, Nicolae Bretan a fost cel care, în același an, a scris un *Memorial pentru Janovics Jenő*. Relația de colaborare dintre cei doi fusese una foarte strânsă, iar despărțirea drumurilor regretată profund de fiecare dintre ei. Dar, în spatele contractului nou pe care muzicianul l-a semnat cu Opera Română, stătea un motiv neștiut decât de Bretan, care l-a determinat să părăsească teatrul maghiar:

Jenő Janovics a avut și are încă numeroși prieteni, dar un număr și mai mare de dușmani invidioși. Cred că sunt obiectiv când afirm că cele mai grele bătălii pe care a trebuit să le ducă au fost împotriva acelor maghiari care-l invidiau. (...) Am asistat la acea bătălie ca spectator și, când nu am mai putut-o îndura, am fugit... Am fugit de el, de dragul căruia venisem aici din lumea mare a Vestului, venisem aici în spatele munților, într-o lume uitată de Dumnezeu.⁵ (citată în Gagelmann 2000, 49)

Rezultă și o imagine diferită de cea reflectată în celebrările și elogiile publice dedicate lui Janovics. A primit, în schimb, devoțiunea artiștilor valoroși care l-au urmat, asemenea lui Bretan, în ceea ce reprezentau proiecte de provincie, dar care, sub îndrumarea lui, au primit strălucirea marilor scene:

Pe când mai eram în teatrul său, aveam mereu impresia că nu doar un întreg oraș, ci o țară întreagă urmărea cu atenție ce facem, spunem și cântăm noi pe scenă. Și atunci când Janovics în persoană apărea la proba generală a vreunei opere, zăream în spatele său Parlamentul ungar, universitățile și academiile de muzică, întreaga presă din capitală; întreaga pătură cultă maghiară se îmbulzea acolo, cu toate că în întunericul sălii de spectacol se afla un singur om. (citată în Gagelmann 2005, 36)

Iar acel om, Jenő Janovics, era cel mai faimos anonim, până acum, al generației maghiare de la 1900.

⁵ Traducerea aparține autorului prezentei lucrări, pe baza versiunii în limba engleză a monografiei dedicate lui Nicolae Bretan de către Hartmut Gagelmann, deoarece acest fragment lipsește din traducerea în limba română.

Activitatea cinematografică a lui Jenő Janovics¹

1913

Fata reginei dolarilor (A dollárkirálynő lánya)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: **Jenő Janovics**

Mânzul șarg (Sárga csikó)

Regia: Félix Vanyl, Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Pathé-Frères și **Jenő Janovics**

1914

Banul Bánk (Bánk ban)

Regia: Mihály Kertész, Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Proja

Escortata (A tolong)

Regia: Mihály Kertész, Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Proja

Sugarii împrumutați (A kölcsönkért csecsemők)

Regia: Mihály Kertész, Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Proja

1915

Cox și Box (Cox és Box)

Regia: Márton Garas, Scenariul: Samu Sebesi

Producție: Proja

¹ Întocmit pe baza fișelor de producție din: Balogh, Gyöngyi, Zágoni Bálint. *A kolozsvári filmgyártás képes története 1913-tól 1920-ig*. Kolozsvár: Filmtett Egyesület/Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2009. 104-116.

JANOVICS: Cineast în generația 1900

Întâlnire nocturnă (Éjféli találkozás)

Regia: Márton Garas, Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Proja

Guvernatorul (A kormányzó)

Regia și scenariul: Márton Garas

Producție: Proja

Inimi zbuciumate (Vergődő szívek)

Regia și scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania/Proja

Liliomfi

Regia și scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Proja

Magdalena de la munte (Havasi Magdolna)

Regia: Márton Garas, Scenariul: **Jenő Janovics** și Sándor Incze

Producție: Proja

Mărturia sângelui (Tetemrehívás)

Regia: Márton Garas, Scenariul: Gábor Némegy

Producție: Proja

Noapte bună, Muki! (Jo éjt, Muki!)

Regia: Márton Garas, Scenariul: Sándor Incze

Producție: Proja

Regele bursei (A börzekirály)

Regia: Márton Garas, Scenariul: Sándor Incze

Producție: Proja

Șiretlic de fată (Leányfurfang)

Regia: **Jenő Janovics**, Scenariul: Samu Sebesi

Producție: Proja

1916

Bancnota de un milion de lire (Az egymillió fontos bankó)

Regia și scenariul: Sándor Korda

Producție: Corvin

Bărbatul cu două inimi (A kétszívű férfi)

Regia și scenariul: Sándor Korda

Producție: Corvin

Bunica (A nagymama)

Regia și scenariul: Sándor Korda

Producție: Corvin

Camerista (A szobalány)

Regia și scenariul: Adolf Mérei

Producție: Corvin

Ciclul de poezii de Petőfi (Petőfi – dalciklus)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Corvin

Comandantul corpului de armată (A hadtestparancsnok)

Regia și scenariul: Adolf Mérei

Producție: Corvin

Contele Miška (Mágnás Miska)

Regia și scenariul: Sándor Korda

Producție: Corvin

Excelența sa deținută (Méltóságos rabasszony)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Corvin

Fata nababului din Dolova (A dolovai nábob leánya)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Corvin

Niciodată... de-a pururea! (Soha többé... mindörökké!)

Regia și Scenariul: Adolf Mérei

Producție: Corvin

Nopți able (Fehér éjszakák – Fedora)

Regia și scenariul: Sándor Korda

Producție: Corvin

Notarul din Peleske (A peleskei nótárius)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Corvin

Povești despre mașina de scris (Mesék az írógépről)

Regia și scenariul: Sándor Korda

Producție: Corvin

Somnambulul (Alvajáró)

Regia: Adolf Mérei, Scenariul: Ferenc Vendrey

Producție: Corvin

JANOVICS: Cineast în generația 1900

Sunt nevinovat! (Ártatlan vagyok!)

Regia: **Jenő Janovics**, Scenariul: Adolf Mérei

Producție: Corvin

Siberia (Szibéria)

Regia și Scenariul: Mihály Fekete

Producție: Corvin

Taina spovedaniei (A gyónás szentsége)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Corvin

1917

Bacara (Baccarat)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

Bătrânul infanterist și fiul său, husarul (A vén bakancsos és fia, a huszár)

Regia: Mihály Fekete, Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

Călugărul (A szerzetes)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

Cârciumăreasa iubea haiducul (Csaplárné a betyárt szerette)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Corvin/Transsylvania

Ciclama (Ciklámen)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

Dorința (Vágy)

Regia și Scenariul: Mihály Fekete

Producție: Transsylvania

Femeia anonimă (A névtelen asszony – Madame X)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

Fetele doamnei Gyurkovics (A Gyurkovics lányok)

Regia: Mihály Fekete, Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

Hotel Imperial

Regia: **Jenő Janovics**, Scenariul: Margit Vészi

Producție: Transsylvania

Industriașul (Vasgyáros)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

Învățătoarea (A tanítónő)

Regia: **Jenő Janovics**, Scenariul: Mihály Fekete

Producție: Transsylvania

Madona satului (Falusi Madonna)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

Serge Panin (Sergius Panin)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

Stigmatizatul (A megbélyegzett)

Regia: **Jenő Janovics**, Scenariul: Lili Berky

Producție: Transsylvania

Ultima noapte (Az utolsó éjszaka)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

Un rol dificil (Nehéz szerep)

Regia: **Jenő Janovics**, Scenariul: Mihály Fekete

Producție: Transsylvania

1918

Agonia dragostei (A szerelem haláltusája)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

Andor

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Braconierul (A vadászó)

Regia: **Jenő Janovics**, Scenariul: Ernő Ligeti

Producție: Transsylvania

Cea mai frumoasă aventură (A legszebb kaland)

Regia: nu se cunoaște, Scenariul: Jenő Gyalui

Producție: Transsylvania

Cei care și-au schimbat viața (Akik életet cseréltek)

Regia: Mihály Fekete, Scenariul: Jenő Gyalui

Producție: Transsylvania

Contagiunea/În pragul decăderii (A métely)

Regia: Mihály Fekete, Scenariul: Jenő Gyalui

Producție: Transsylvania

Contesa Sarah (Sarah grófnő)

Regia și scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

Corpul mov, șapca galbenă (Lila test, sárga sapka)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

Focul purificator (Tisztító tűz)

Regia: nu se cunoaște, Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

În țara cnutului (A kancsuka hazájában)

Regia: Mihály Fekete, Scenariul: Jenő Gyalui

Producție: Transsylvania

Jurământ de femeie (Asszonyi eskü)

Regia: **Jenő Janovics**, Scenariul: nu se cunoaște

Producție: Transsylvania

Medicii. Tragedia doctorilor (Doktorok tragédiája – Orvosok)

Regia: Mihály Fekete, Scenariul: Jenő Gyalui

Producție: Transsylvania

Palika

Regia: Elemér Hetényi, Scenariul: Jenő Gyalui

Producție: Transsylvania

Soția (A feleség)

Regia și Scenariul: **Jenő Janovics**

Producție: Transsylvania

Student în medicină sau perla în noroi (A orvos – Gyöngyszem a sárban)

Regia: **Jenő Janovics**, Scenariul: Jenő Gyalui

Producție: Transsylvania

1919

Zâna cinematografului (A mozitündér)

Regia și scenariul: Elemér Hetényi

Producție: Transsylvania

1920

Cele două orfeline (A két árva)

Regia: **Jenő Janovics**, Scenariul: Sándor Incze

Producție: Transsylvania

Din grozăviile lumii (Világrém)

Regia: **Jenő Janovics**, Scenariul: Constantin Levaditi și Jenő Gyalui

Producție: Transsylvania

Referințe bibliografice

- Aubert, Michelle, Patrice Delavie, Pierrette Lemoigne, and Robert Poupard. „Les collections des films pédagogiques et scientifiques des premiers temps (1910-1955).” *Cinéma pédagogique et scientifique: à la redécouverte des archives*. Ed. Béatrice de Pastre-Robert, Monique Dubost, Françoise Massit-Folléa, Michelle Aubert. Lyon: ENS Editions, 2004. 23-38.
- Balogh, Gyöngyi, Zágoni Bálint. *A kolozsvári filmgyártás képes története 1913-tól 1920-ig*. Kolozsvár: Filmtett Egyesület/Magyar Nemzeti Filmarchívum, 2009.
- Balogh, Gyöngyi. „Adalékok az erdélyi filmgyártáshoz.” *Filmspirál* 30.2 (2002). 68-89.
- . „History of the Hungarian Film, from the beginning until 1945.” *Filmkultúra* (2000). <http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/balogh.en.html>.
- Banham, Martin, ed. *The Cambridge Guide to Theatre*. 2nd reprint (with corrections). Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Barta, Gábor, István Bóna, Béla Köpeczi, László Makkai, Ambrus Miskolczy, András Mócsy, Katalin Péter, Zoltán Szász, Endre Tóth, Zsolt Trócsányi, Ágnes R. Várkonyi, and Gábor Vékony. Translated by Adrienne Chambers-Makkai, Györgyi Donga, Ervin Dunay, Vera Geathy, Gergely Mészöly, Éva D. Pálmai, Krisztina Rozsnyai, Magdalena Seleanu and Cristopher Sullivan. General editor: Béla Köpeczi. *History of Transylvania*. Budapest: Akadémiai, 1994.
- Biro, Adam. *One Must Also Be Hungarian*. Translated by Catherine Tihanyi. Chicago and London: University of Chicago Press, 2008.

- Bokor, Zsuzsa. „Enemy of the World in City and Village. Anti-Venereal Disease Campaigns of Cluj Physicians in Inter-War Provincial Transylvania.” *Martor* 20 (2015): 81-91.
- Bonnell, Andrew G. *The People's Stage in Imperial Germany: Social Democracy and Culture 1890-1914*. London: I.B. Tauris, 2005.
- Bottomore, Stephen. „The Panicking Audience?: Early cinema and the train effect.” *Historical Journal of Film, Radio and Television* 19.2 (1999): 177-216.
- Brewster, Ben, Lea Jacobs. *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1997.
- Bucur, Maria. *Eugenics and Modernization in Interwar Romania*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2002.
- Bunea, Aurelia, Mircea Țoca. „Cultura (1867-1914).” *Istoria Clujului*. Coord. Ștefan Pascu. Cluj: Consiliul Popular al Municipiului Cluj, 1974. 344-371.
- Cantacuzino, Ion. *Momente din trecutul filmului românesc*. București: Editura Meridiane, 1965.
- Caranfil, Tudor. *În căutarea filmului pierdut sau Trei „romane” cinematografice: „Independența României”, „Trăiască Mexicul!”, „Speranța”*. București: Editura Meridiane, 1988.
- Carare, Liviu. „Evreii din România între 1938-1940. De la statutul de cetățean la cel de paria.” *140 de ani de legislație minoritară în Europa Centrală și de Est*. Ed: Atilla Gidó, István Horváth, Judit Pál. Cluj-Napoca: Editura Institutului pentru Studiarea Problemelor Minorităților Naționale/Kriterion, 2010. 213-229.
- Carroll, Noël. „Film, Emotion, and Genre.” *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Eds. Carl Plantinga, Greg M. Smith. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999. 21-47.
- Ceuca, Justin. *Zaharia Bârsan. Monografie*. Cluj-Napoca: Editura Dacia, 1978.
- Ceuca, Justin, Constantin Cubleşan, Roxana Manilici, Doina Modola, Victor Nicolae, Mircea Popa, Rodica G. Radu, Diana Tihu-Suciu,

- Viorel Toșa. *Teatrul Național Cluj-Napoca 1919-1994. Teatrul românesc din Transilvania: 240 de ani. Studiu monografic*. Volum editat de Teatrul Național Cluj-Napoca, 1994.
- Csernicskó, István. „Hungarian in Ukraine.” *Hungarian Language Contact Outside Hungary: Studies on Hungarian as a Minority Language*. Ed. Fenyvesi Anna. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing, 2005. 89-131.
- Cunningham, John. *Hungarian cinema: From Coffee House to Multiplex*. London: Wallflower Press, 2004.
- . „Jenő (sic!) Janovics and Transylvanian Silent Cinema”. *KinoKultura: New Russian Cinema* 7 (2008). <http://www.kinokultura.com/specials/7/cunningham.shtml>.
- Drazin, Charles. *Korda: Britain's Only Movie Mogul*. London: I.B. Tauris, 2011.
- Eisenstein, Sergei. „Montage of Attractions: For «Enough Stupidity in Every Wiseman».” *The Drama Review* 18.1 (1974 [1923]): 77-85.
- Esslin, Martin. „Modern theatre: 1890-1920.” *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Edited by John Russell Brown. Oxford; New York: Oxford University Press, 1995. 341-379.
- F.e. „Megkezdődött az intenzív harc a prostitúció ellen.” *Tükör*, 6 Ianuarie 1921.
- Ferenczi, Szilárd, Zágoni Bálint. *A moziátortól a tévétoronyig. Fejezetek a romániai magyar filmezés, televíziózás és moziás történetéből*. Kolozsvár: Iskola Alapítvány Kiadó/Filmtett Egyesület, 2021.
- Gagelmann, Hartmut. *Nicolae Bretan. His life – His music*. Translated by Beaumont Glass. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 2000.
- . *Nicolae Bretan. Liedurile sale – Operele lui – Viața sa*. Tradus de Petru Forna. Revizuit de Pavel Pușcaș. Cluj: Editura Teognost, 2005.
- Gaudreault, André. *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe suivi de Les vues cinématographiques* (1907) de Georges Méliès, édité par Jacques Malthête. Paris: CNRS Éditions, 2008.

- . *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema*. Translated by Timothy Barnard. Foreword by Rick Altman. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press, 2011.
- . „The Culture Broth and the Froth of Cultures of So-called Early Cinema.” *A Companion to Early Cinema*. Eds. André Gaudreault, Nicolas Dulac, Santiago Hidalgo. Chicester, UK: Wiley-Blackwell, 2012.
- Gheorghiu, Manuela. „Cinematograful, un aliat al istoriei.” *Arta și literatura în slujba independenței naționale*. Coord. Ion Frunzetti, George Muntean. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1977. 225-238.
- Gidó Attila. *Două decenii. Evreii din Cluj în perioada interbelică*. Cluj-Napoca: Institutul pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, 2014.
- Giurescu, Constantin G., Horia C. Matei, Marcel D. Popa. *Chronological History of Romania*. București: Editura enciclopedică română, National Commission of the Socialist Republic of Romania for UNESCO, 1972.
- Gunning, Tom. „An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator.” *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. Ed. Linda Williams. New Brunswick: Rutgers, 1995 [1989]. 114-133.
- . „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde.” *Film and Theory: An Anthology*. Eds. Robert Stam, Toby Miller. MA: Blackwell Publishers, 2000 [1985]. 229-235.
- Hanák, Péter. *The Garden and the Workshop. Essays on the Cultural History of Vienna and Budapest*. Foreword by Carl E. Schorske. 2nd printing. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.
- Hitchins, Keith. *Afirmarea națiunii: mișcarea națională românească din Transilvania, 1860 1914*. Traducere de Sorana Georgescu-Gorjan. București: Editura Enciclopedică, 2000.
- Iancsó, Elemer. „Teatrul naționalităților conlocuitoare.” *Istoria teatrului în România. Volumul al III-lea. 1919 – 1944*. Coord. Simion Alterescu, Ion Cazaban, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai

- Florea, Letiția Gîțză, Iancsó Elemer, Ana Maria Popescu, Liliana Țopa. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1973. 118-129.
- Imre, Sándor. *Dr. Janovics Jenő és a színház*. Cluj-Kolozsvár: Az Erdélyi és Bánáti Színészegyesület kiadványa, 1924.
- . *Dr. Janovics Jenő harminc éves színészi és huszonkét éves igazgatói Jubileuma*. Cluj Kolozsvár: Sonnenfeld Adolf Részvénytársaság Grafikai Műintézete, 1924.
- Janovics, Jenő. *A Farkas-utcai színház*. Budapest: Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt. kiadása, 1941.
- . *A Hunyadi téri színház*. Bevezetés: Senkálzsky Endre. Utószó: Kötő József. Kolozsvár: Korunk Baráti Társaság, 2001 [1942].
- . „A magyar film gyermekévei Erdélyben.” *Filmkultúra* IX.1 (1936): 10-13.
- . „A színjátszás.” *Metamorphosis Transylvaniae (Országgrészonk átalakulása 1918-1936)*. Szerk. Györi Illés István. Cluj: Az új Transzilvania, 1937. 69-93.
- . „Erdélyben született a magyar film.” *Pásztortűz* 5-7 (1935): 146-147.
- . „Nu totul dela (sic!) stat. Da, noi Ungurii, voim teatru românesc la granița de vest.” *Rampa*, 11 Noiembrie 1925.
- . „The Great Alexander.” *Független Újság*, 11 Apr. 1936. Jordáky, Lajos. *Az erdélyi némafilmgyártás története (1903-1930)*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1980.
- . *Janovics Jenő és Poór Lili. Két színész arcképe*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1971.
- Jordáky, Ludovic. „Introducerea cinematografului în Transilvania până în 1918.” *Contribuții la Istoria cinematografiei în România 1896 * 1948*. Coord. Ion Cantacuzino. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971. 197-206.
- Káli Nagy, Lázár. *Visszaemlékezései. Az erdélyi magyar színeszet hőskora. 1792-1821*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2009.

- Kápolnási, Zsolt. „A kolozsvári mozihálózat kiépülése (1896-1918).” *Aeropolisz. Történelmi és társadalomtudományi tanulmányok II.* Szerk: Dr. Hermann Gusztáv Mihály, Róth András Lajos. Székelyudvarhely: Litera Könyvkiadó, 2002. 73-95.
- Keil, Charlie. *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913.* Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2001.
- Kocsis, Károly, Eszter Kocsis-Hodosi. *Ethnic Geography of the Hungarian Minorities in the Carpathian Basin.* Translated by László Bassa. Budapest: Simon Publications LLC, 1998.
- Korda, Michael. *Charmed Lives. A Family Romance.* New York: Random House, 1979.
- Kotler, Philip, Joanne Scheff. *Standing Room Only. Strategies for Marketing the Performing Arts.* Boston: Harvard Business School Press, 1997.
- Kötő, József. *A színház fanatikusa: Senkálzsky Endre életregénye.* Kolozsvár: Korunk Baráti Társaság, 2004.
- Lefebvre, Thierry. 1995. „Représentations cinématographiques de la syphilis entre les deux guerres: séropositivité, traitement et charlatanisme.” *Revue d’Histoire de la Pharmacie* 306 (1995): 267-278.
- Lukacs, John. *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture.* 1924. New York: Grove Press, 1988.
- Magyar, Bálint. *A magyar némafilm története. Némafilmgyártás 1896-1931.* Budapest: Palatinus, 2003.
- Marinescu, Gheorghe. *Corespondență (1889-1938).* București: Editura Științifică, 1968.
- Marton, Kati. *The Great Escape. Nine Jews Who Fled Hitler and Changed the World.* New York: Simon & Schuster, 2006.
- Massoff, Ioan. *Teatrul românesc. Privire istorică.* Volumul V. București: Minerva, 1974.
- Mărcuș, Ștefan. *Thalia română. Contribuții la istoricul teatrului românesc din Ardeal, Banat și Părțile ungurene.* Timișoara: Institutul de Arte Grafice G. Matheiu, 1945.

- Méliès, Georges. „Kinematographic Views.” Edited, with an introduction and annotations, by Jacques Malthête. Translated by Stuart Liebman and Timothy Barnard. *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema*. André Gaudreault. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press: 2011 [1907]. 133-152.
- Moldovan, Iuliu. „Eugenia – Igiena națiunei.” *Buletin eugenic și biopolitic* I.1 (1927): 3-4.
- Nagy, Péter Tibor. „Tendencies of educational policy 1848-1918.” *The social and political History of Hungarian education*. Budapest: University of Pécs – John Wesley College. <http://mek.oszk.hu/03700/03797/03797.htm#3>.
- Nemeskürty, István. *Word and Image. History of the Hungarian Cinema*. Translated by Zsuzsanna Horn and Fred Macnicol. 2nd enlarged ed. Budapest: Corvina Press, 1974.
- Oliszewski, Alex, Daniel Fine, Daniel Roth. *Digital Media, Projection Design, and Technology for Theatre*. London: Taylor & Francis, 2018.
- Patai, Raphael. *The Jews of Hungary: History, Culture, Psychology*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 1996.
- Pearson, Roberta. „Transitional Cinema.” *The Oxford History of World Cinema*. Ed. Geoffrey Nowell-Smith. Oxford and New York: Oxford University Press, 1996. 23-42.
- Peris Chereji, Tereza. *Interferențe teatrale româno-maghiare*. 1977. Postfață de Dimitrie Poptămaș. Târgu-Mureș: Biblioteca Județeană Mureș, 2000.
- Pernick, Martin S. „More than Illustrations. Early Twentieth-Century Health Films as Contributors to the Histories of Medicine and of Motion Pictures.” *Medicine's Moving Pictures. Medicine, Health, and Bodies in American Film and Television*. Eds. Leslie J. Reagan, Nancy Tomes, Paula A. Treichler. Rochester: University of Rochester Press, 2007. 19–35.
- Portuges, Catherine. „Curtiz, Hungarian Cinema, and Hollywood.” *Comparative Hungarian Cultural Studies*. Ed. Steven Tötösy de

- Sepetnek, Louise O. Vasvári. West Lafayette: Purdue University Press, 2011. 161-170.
- Rîpeanu, Bujor T. *Filmat în România. Repertoriul filmelor de ficțiune 1911-2004. Cinema și televiziune*. Vol. I: 1911-1969. Cercetare filmografică de B.T. Rîpeanu. București: Editura Fundației Pro, 2004.
- Robertson, James C. *The Casablanca Man. The Cinema of Michael Curtiz*. New York: Routledge, 1993.
- Rode, Alan K. *Michael Curtiz: A Life in Film*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2017.
- Rotariu, Traian, coord. Maria Semeniuc și Mezei Elemer. *Recensământul din 1900: Transilvania*. București: Editura Staff, 1999.
- Rutledge, Franklin Paul. *Molnar, the Dramatist*. Wisconsin: University of Wisconsin-Madison, 1947.
- Sava, Valerian. „Fatalitatea falimentului.” *România literară* 47 (2000). https://arhiva.romanialiterara.com/index.pl/fatalitatea_falimentului.
- Shakespeare, William. „Hamlet, prinț al Danemarcei.” *Romeo și Julieta/Hamlet*. Traducere de Leon Levițchi și Dan Duțescu. București: Adevărul Holding, 2009. 153-313.
- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.
- Steiner, Zara S. *The Lights that Failed: European International History 1919-1933*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Todor, Avram P. *Confluente literare româno-maghiare*. Prefață de Dávid Gyula. București: Editura Kriterion, 1983.
- Tompa, Andrea. „Ami megszakad.” *Színház Szeptember* (2013). <http://szinhaz.net/2013/09/30/2013-szeptember/>
- . *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben*. Pozsony: Kalligram, 2013.
- Tsivian, Yuri. *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*. Ed. Richard Taylor. Translated by Alan Bodger. Foreword by Tom Gunning. London: Routledge, 1994.

- Ujvári, Péter, szerk. *Magyar zsidó lexikon*. 1929. Előszó írta Péter Ujvári, Raj Tamás. Budapest: Makkabi, 2000.
- Varga, Attila. *Elite masonice maghiare. Loja Unio din Cluj (1886-1926)*. Cluj-Napoca: Argonaut, 2010.
- Voina, Aurel. *Prostituția și boalele venerice în România*. București: Tipografia Curții Regale, 1930.
- Wearing, J.P. *The London Stage 1890-1899: A Calendar of Productions, Performance, and Personnel*. Lanham, MD, USA: Scarecrow Press, 2013.
- Zombori. Andor. „Mozgó fényképek.” *Kolozsvári Lapok*, 2 (1899).
- Xantus, Gábor. „Filmjáték Mozifalván.” *Korunk* 1 (2002). <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00049/>

Documente de arhivă citate

- Adeverință (Igazolvány). Budapesta. 24 iunie 1944. Fondul Jordáky Lajos. Arhiva Societății Muzeale Ardelene.
- Carnet de doctorand (Leczkekönyv). Kolozsvári Ferencz-József tudomány-egyetem. 11 február 1898. Fondul Jordáky Lajos. Arhiva Societății Muzeale Ardelene.
- Carnet de doctorand (Leczkekönyv). Kolozsvári Ferencz-József tudomány-egyetem. 1919. Fondul Jordáky Lajos. Arhiva Societății Muzeale Ardelene.
- Certificat de bacalaureat al școlii reale (Reáliskolai érettségi bizonyítvány). A VIII. ker. közs. réaliskola. Budapest. 1891 junius 22. Fondul Jordáky Lajos. Arhiva Societății Muzeale Ardelene.
- Demonstrația Kinematograph-ului de către domnul M. Benko [Stein] (M. Benkő [Stein] M. ur Kinematograph mutatói). Afiș de spectacol. Nemzeti Színház. Kolozsvár vasárnap 1899. január hó 22-én. Colecții speciale. Biblioteca Centrală Universitară Lucian Blaga, Cluj-Napoca.
- Extras. Din registrul de botezuri al Bisericii ev. reformate. Volum: XI. Fila: 420. (Kivonat. A budapesti ev. Ref. egyház keresztelési anyakönyvéből. Kötet: XI. Lap: 420.) Bpest. 1895 Sept 21. Fondul Jordáky Lajos. Arhiva Societății Muzeale Ardelene.
- Fotografii vii (Mozgó fényképek)*. Afiș de spectacol. Nemzeti Színház. Kolozsvár, kedden, 1899. január hó 3-án. Colecții speciale. Biblioteca Centrală Universitară Lucian Blaga, Cluj-Napoca.
- Fotografii vii (Mozgó fényképek)*. Afiș de spectacol. Nemzeti Színház. Kolozsvár, szerdán, 1899. január hó 4-án. Colecții speciale. Biblioteca Centrală Universitară Lucian Blaga, Cluj-Napoca.

Fotografii vii (Mozgó fényképek). Afiș de spectacol. Nemzeti Színház. Kolozsvár, hétfőn, 1899. január hó 9-án. Colecții speciale. Biblioteca Centrală Universitară Lucian Blaga, Cluj-Napoca.

Fotografii vii (Mozgó fényképek). Afiș de spectacol. Nemzeti Színház. Kolozsvár, csütörtökön, 1899. január hó12-án. Colecții speciale. Biblioteca Centrală Universitară Lucian Blaga, Cluj-Napoca.

Fotografii vii. Din programul Teatrului de Comedie (Mozgó fényképek. A Vigszínház műsora). Caiet de regie. Budapesten. 1898 év Oktob hó. 14 napján. Arhiva Teatrului Maghiar de Stat, Cluj-Napoca.

Invitație la festivitățile cercului de perfecționare. Cercul de emulație Petőfi al școlii superioare reale Budapestene din districtul VIII (Meghívó önképzőköri ünnepélyre. Budapesti VIII. ker. közs. főreáliskola Petőfi önképzőköre). Budapest. 1889 márczius 23. Fondul Jordáky Lajos. Arhiva Societății Muzeale Ardelene.

Invitație la festivitățile publice ale Cercului de emulație Petőfi al școlii superioare reale budapestane din districtul VIII (Meghívó Nyilvános ünnepélyre. a budapesti, VIII. ker. közs. főreáliskola Petőfi önképzőköre). Budapest. 1891 márczius 21. Fondul Jordáky Lajos. Arhiva Societății Muzeale Ardelene.

Legitimație de membru. Cercul de emulație Petőfi al școlii reale din Districtul VIII (Tagsági Jegy. A VIII. Kerületi főreáliskola Petőfi Önképző Köre). Budapest. 1888 október 13. Fondul Jordáky Lajos. Arhiva Societății Muzeale Ardelene.

Registru de spectacole. Stagiunea 1900-1901. Arhiva Teatrului Maghiar de Stat, Cluj-Napoca.

Supliment la certificatul de bacalaureat (Pótló érettségi bizonyítvány). Nagy Várad. 1896 évi szeptember hó 9-én. Fondul Jordáky Lajos. Arhiva Societății Muzeale Ardelene.

Supliment la certificatul de bacalaureat (Pótló érettségi bizonyítvány). Nagyvárad. 1897 évi december hó 15-én. Fondul Jordáky Lajos. Arhiva Societății Muzeale Ardelene.

Janovics, Jenő. „Cuvinte sincere.” Text dactilografiat. Fondul Jordáky Lajos. Arhiva Societății Muzeale Ardelene.

---. „Lui Octavian Goga.” Text dactilografiat. Fondul Jordáky Lajos. Arhiva Societății Muzeale Ardelene.

---. „Propunere pentru crearea și dezvoltarea (sic!) națională a fabricării de filme din România.” 21 ianuarie 1935. Manuscris. Fondul Jordáky Lajos. Arhiva Societății Muzeale Ardelene.

---. „Scrisoare adresată de Jenő Janovics Ministrului Culturii privind realizarea de filme educaționale.” Manuscris. Cluj. 21 februarie 1934. Fondul Jordáky Lajos. Arhiva Societății Muzeale Ardelene.

150 de ani de la nașterea lui Jenő Janovics

Lucrarea Deliei Enyedi reprezintă, în chiar spiritul său profund, de cercetare clasic-umanistă, o realizare ieșită din comun, temeinică, elegantă, pasionantă ca un roman bine scris, care își va dovedi cu siguranță valoarea culturală și de atitudine în peisajul scrierilor fundamentale de recuperare critică și analitică a istoriei cinematografului transilvan, restituindu-i publicului cititor, fie el academic, fie doar interesat de film, traiectoria unei personalități artistice fascinante.

Miruna Runcan

Cartea Deliei Enyedi e prima monografie în limba română dedicată cineastului Jenő Janovics. Autoarea demonstrează că el este una dintre cele mai reprezentative figuri ale generației 1900 de intelectuali și artiști formați la Budapesta, într-o etapă de mare deschidere și avânt cultural al capitalei Ungariei. Volumul reunește, pentru întâia oară, sursele și referințele maghiare existente, cât și pe cele românești, pe măsură ce face radiografia excepționalei filmografii a lui Janovics, care a făcut din Transilvania primei jumătăți de secol XX un veritabil pol al cinematografiei mondiale.

Anca Hațiegan

Delia Enyedi este istoric de film, doctor (*Summa Cum Laude*) în Teatru și lector în Departamentul Cinematografie și Media al Facultății de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai. A publicat articole despre istoria și estetica filmului mut, naratologie cinematografică și cinema digital în reviste de specialitate și volume colective.



ISBN: 978-606-37-1301-9